STEVE TURNER

Les Beatles

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS 1967-1970

HORS }{ COLLECTION

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS



1967-1970

LES BEATLES

LES SECRETS DE TOUTES LEURS CHANSONS 1967-1970

Steve Turner

HORS COLLECTION

Ce livre est dédié à la mémoire de T-Bone Burnett et de Larry Norman, en souvenir des heures passées durant toutes ces années à parler des Beatles.

L'édition originale a été publiée par CARLTON BOOKS LIMITED en 1994.
Cette nouvelle édition a été publiée par CARLTON BOOKS LIMITED en 2009.

Traduit de l'anglais par Jacques Collin

ISBN : 978-2-258-08372-1
Numéro d'éditeur : 1099
www.horscollection.com

Imprimé en Chine

SOMMAIRE

PRÉFACE

Cet album en deux volumes raconte l'histoire des chansons des Beatles, et les faits, lieux et personnages qui les ont inspirées. J'entends par chansons des Beatles celles qui ont été écrites et enregistrées par eux : ne seront donc traitées ici ni les reprises d'autres compositeurs, ni les chansons composées par Lennon et McCartney pour d'autres artistes. L'objectif de ce livre est de comprendre comment, où et pourquoi ces chansons ont été composées ; de remonter à leur source.

Il ne s'agit pas de raconter ici l'enregistrement des chansons, ou de donner la date exacte des sessions et la liste des musiciens présents à chacune d'entre elles. Ce travail a déjà été réalisé par Mark Lewisohn dans son livre *The Complete Recording Sessions*, un ouvrage de référence devenu incontournable pour quiconque s'intéresse à l'histoire des Beatles. Les lecteurs qu'une analyse musicologique des Beatles intéresse pourront également se référer à *Twilight Of The Gods*, du professeur Wilfrid Mellers, ou à *Tell Me Why*, de Tim Riley.

J'ai tout simplement tenté de décrire la genèse de ces chansons. La motivation peut avoir été musicale, comme l'envie de se mesurer à un 45 tours de Little Richards, ou littéraire, comme écrire dans le style de Smokey Robinson. Il s'agit parfois d'une phrase que l'on ne peut se sortir de la tête, comme le vers « *Pools of sorrow, waves of joy* », qui incita John à écrire *Across The Universe*. Cela peut tout aussi bien être un événement, comme le décès de Tara Browne, qui inspira une partie de *A Day In The Life*.

Ma première source fut les Beatles eux-mêmes : j'ai eu la chance de rencontrer John, et de l'interviewer, avec Yoko, dans les bureaux d'Apple de Savile Row à Londres, durant l'été 1971, peu de temps avant la sortie de l'album *Imagine*. Je me souviens l'avoir complimenté sur la nature tout à fait personnelle des chansons de cet album, qui avaient été composées après une thérapie intense. Il m'avait aussitôt répondu : « Toutes mes chansons sont personnelles. *Help!* était personnelle. *You've Got To Hide Your Love Away* était personnelle. *I'm A Loser* était personnelle. Ça a toujours été mon truc. »

Si les commentaires des Beatles sont évidemment ma source la plus fiable, je me suis également servi des nombreuses interviews qu'ils ont accordées et que je collectionne depuis 1963. J'ai consulté les interviews publiées dont je ne possédais pas d'exemplaire à la National Newspaper Library (Bibliothèque nationale des quotidiens britanniques) et aux National Sound Archives (Archives sonores britanniques) de Londres. Sept documents se sont avérés tout particulièrement précieux, il s'agit, par ordre de publication : de l'interview que Paul McCartney accorda à Alan Aldridge, et qui parut sous le titre « A Good Guru's Guide To The Beatles' Sinister Songbook » dans le magazine *The Observer* daté du 26 novembre 1967 ; de « The Beatles », par Hunter Davies, 1968 ; de « Lennon : The Greatest Natural Songwriter Of Our Time », par Mike Hennessey, dans le *Record Mirror* du 2 octobre 1971 ; de « Lennon Remembers », par Jann Wenner, 1971 ; de « I Me Mine », par George Harrison, 1980 ; de l'interview accordée par John Lennon et Yoko Ono à *Playboy* en 1981 ; et de « Paul McCartney : Many Years From Now », par Barry Miles, 1997. Deux séries diffusées à la radio me furent également très utiles : l'émission de Mike Read « McCartney On McCartney », diffusée sur la BBC en 1989, et « The Lost Lennon Tapes », une production américaine coordonnée par Elliot Mintz et diffusant les bandes de la collection privée de John Lennon grâce à l'accord de Yoko Ono.

Malgré toutes les informations que ces sources permettaient de réunir, cela ne me suffisait pas, d'autant plus que de nombreuses anecdotes étaient déjà connues. J'ai voulu aller plus loin et interviewer les gens qui étaient présents à l'époque où ces chansons étaient écrites, ou ceux qui en étaient le sujet. Je désirais également retrouver les articles de journaux qui leur avaient fourni des idées, les livres qu'ils avaient cités et les endroits qui les avaient inspirés. Je voulais surprendre les Beatles eux-mêmes, car je savais qu'ils ignoraient qui était Mr Kite, ou ce qu'était devenue la jeune fille qui avait inspiré *She's Leaving Home*. Je savais qu'ils avaient depuis bien longtemps oublié la rubrique des lecteurs qui leur avait donné le titre *From Me To You*, et le visage de celle qui devint *Polythene Pam*.

Pour que ce sujet soit parfaitement traité, il faudrait que le courrier et les archives de John et de George soient rendus publics, et que Paul et Ringo prennent le temps de s'asseoir devant un micro pour livrer tous les souvenirs qu'ils ont des 208 chansons que les Beatles ont enregistrées. Or on peut supposer que les archives de John resteront encore très longtemps sous scellés, parce que les gens dont il parle sont encore vivants, et que Yoko estime le sujet trop délicat.

C'est pourquoi il était utile de rassembler l'ensemble de leur œuvre. Parce que l'on ne s'approchera peut-être jamais plus près de la matière dans laquelle les Beatles puisèrent leur magie.

Steve Turner

INTRODUCTION

Jusqu'en 1965, les Beatles se contentèrent de perfectionner et de synthétiser les recettes éprouvées du rock and roll. À partir de cette année-là, ils malaxèrent et disloquèrent le rock, remettant en question chacune de ses conventions. Au milieu de la décennie, ils ne tiraient plus leur inspiration de Buddy Holly, mais de Karlheinz Stockhausen, le compositeur électronique allemand, et de Ravi Shankar, le joueur indien de sitar classique. Ils expérimentèrent de nouveaux rythmes et de nouvelles techniques d'enregistrement, réinventèrent le concept d'album pop, et, par leur abandon de la scène au profit des studios, changèrent à jamais l'image que le public avait des « rock stars ».

Leur imagination débridée transforma la musique pop. Dès le début, ils furent déterminés à éviter les clichés, que ce soit dans les paroles, les rimes ou les changements d'accords. Ils inventaient de nouveaux genres de chansons et croyaient que, s'ils étaient capables d'imaginer quelque chose, alors George Martin pourrait transférer cette idée sur une bande magnétique.

L'explosion de leur créativité durant la seconde moitié de la décennie est due au fait qu'ils ne se reconnaissaient aucune limite. Des accidents, comme un *feedback* en studio ou un glissement de bande étaient immédiatement digérés et incorporés dans leurs créations. Des paroles improvisées qui n'avaient aucun sens étaient conservées parce qu'elles sonnaient mieux que le texte original. Les chansons étaient tirées de titres de journaux, de bribes de conversations, d'affiches, de messages publicitaires, de pamphlets religieux, de rêves ou de leur courrier. En studio, ils exigeaient l'impossible et, généralement, l'obtenaient : « Donne à ma voix l'effet



À partir de 1966, les Beatles se consacrèrent assidûment aux états modifiés de conscience.

d'un chœur de mille moines bouddhistes, s'il te plaît, George » ; « Trouve-moi un son de piccolo comme celui que j'ai entendu hier soir dans le Concerto brandebourgeois, s'il te plaît, George » ; « Prends ces deux chansons inachevées et fais-en une nouvelle, s'il te plaît, George ». Leur talent explosait.

John et Paul avaient commencé par griffonner des textes dans des cahiers d'écoliers en rêvant qu'ils étaient Leiber & Stoller ou Rodgers & Hammerstein : ils étaient maintenant plus célèbres que leurs idoles.

Pour tout ce que les chansons des Beatles ont changé en nous, elles gardent à jamais une place privilégiée dans notre cœur. Et c'est parce que nous leur portons une immense affection que nous avons voulu nous intéresser à leur histoire.

SGT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

Pour la première fois de leur carrière, les Beatles, qui avaient fait leurs adieux à la scène, pouvaient se consacrer entièrement au studio. Le résultat fut éloquent, puisqu'ils produisirent dans cette période particulièrement fructueuse le 45 tours *Penny Lane / Strawberry Fields Forever* et l'album *Sgt Pepper*. Fait sans précédent, il leur fallut cent cinq heures de studio pour enregistrer les deux faces du 45 tours, tandis que l'album nécessita cinq mois pleins.

Le concept de *Sgt Pepper* est dû à Paul, qui imagina cette fanfare edwardienne transportée à travers le temps vers l'ère psychédélique. Sorti en juin 1967, *Sgt Pepper* fut l'album phare de l'« Été de l'amour ». Pour tous ceux qui étaient jeunes à cette époque, n'importe quel air de cet album évoque aussitôt les perles et les caftans, le bruit des clochettes et l'odeur de la marijuana masquée par des bâtons d'encens. Malgré cela, seuls quatre morceaux de *Sgt Pepper* (*Lucy In The Sky With Diamonds, She's Leaving Home, Within You Without You* et *A Day In The Life*) font effectivement référence aux bouleversements dus à l'émergence de cette nouvelle culture.

Des autres chansons émanait une pop typiquement britannique, évoquant des sujets comme la sociabilité (*With A Little Help From My Friends*), les progrès personnels (*Getting Better*), la vie de banlieue (*Good Morning, Good Morning*) ou la décoration (*Fixing A Hole*), et jusqu'aux spectacles victoriens (*Being For The Benefit Of Mr Kite*). La langue employée dans les chansons – ses tournures, son vocabulaire et sa grammaire – est volontairement datée, comme s'il s'agissait effectivement d'une production du début du siècle, organisée et interprétée par le bon vieux Sergent Poivre et ses musiciens du club local des Cœurs solitaires.



L'audacieux *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* devint le symbole du remarquable « Été de l'amour » 1967.

Pourtant, l'esprit de 1967 est présent de façon significative sur cet album. Les Beatles partagent manifestement l'opinion de l'époque qui dénonçait les limites à l'imagination imposées par la culture et les remettait en cause. Tout ce qui semblait artistiquement possible était tenté, depuis la montée orchestrale apocalyptique de *A Day In The Life*, jusqu'à la dernière note de l'album, si haute dans l'aigu que seuls les chiens auraient pu la percevoir.

Presque toutes les conventions régissant les 33 tours furent transgressées. En effet, *Sgt Pepper* est l'un des premiers albums à avoir une pochette double, les paroles des chansons sont imprimées sur l'enveloppe du disque (qui n'est plus un simple papier blanc), un découpage est fourni en cadeau, et une véritable mise en scène a été organisée pour réaliser la photo de couverture. C'est l'un des premiers albums à se présenter comme un concept global plutôt qu'une collection de chansons. « En fait, Sgt Pepper fut l'album de McCartney, et pas de Lennon, explique Barry Miles, qui était le principal contact du groupe avec le milieu underground londonien. Les gens pensent qu'il s'agit d'un album de Lennon parce que John était perçu comme l'intellectuel du groupe. Mais il prenait tellement de drogue à l'époque et était si concentré sur la destruction de son ego que McCartney a presque tout fait. »

Sgt Pepper fut un immense succès critique et commercial. Il se propulsa en tête de tous les charts et est, aujourd'hui encore, régulièrement cité comme le meilleur album de rock jamais réalisé.



PENNY LANE

Grâce aux Beatles, la Penny Lane de Liverpool est devenue une des rues les plus connues de Grande-Bretagne.

Penny Lane est une rue de Liverpool, mais c'est surtout le nom du quartier qui entoure le carrefour qu'elle forme avec Smithdown Road. Aucun des endroits cités dans la chanson ne se trouve d'ailleurs sur la rue elle-même. Penny Lane n'est en fait, pour toute personne qui n'a pas grandi dans ce quartier de Liverpool, qu'une « terne artère commerciale banlieusarde », pour emprunter les mots du musicien de jazz et critique d'art George Melly. Mais pour Paul et John, qui passèrent leur jeunesse dans ce quartier, c'est le symbole de la merveilleuse innocence de l'enfance, quand tous les visages semblaient amicaux et que le soleil brillait éternellement dans un ciel toujours bleu.

John avait été le premier à faire allusion à Penny Lane, quand il avait essayé de l'incorporer à *In My Life*, mais c'est Paul qui a finalement su en faire une chanson. Il a créé une scène de rue de Liverpool qui pourrait être tirée d'un livre pour enfants, avec une jolie nurse, un coiffeur affable, un banquier excentrique, un pompier patriotique et quelques passants bienveillants. « C'est en partie la vérité, admit-il, et en partie de la nostalgie. »

Il y avait un salon de coiffure dans Penny Lane, tenu par un M. Bioletti, qui affirmait avoir coupé les cheveux de John, Paul et George quand ils étaient enfants ; il y avait deux banques, une caserne de pompiers sur Allerton Road et un abri au milieu du rond-point. Le banquier sans imper et le pompier avec une photo de la reine dans sa poche n'ont jamais existé. Il s'agissait d'enjolivements de la part de Paul. « J'ai écrit que le coiffeur avait des photographies de toutes les têtes qu'il avait eu le plaisir de connaître, raconte Paul, alors qu'il avait simplement des photos représentant diverses coupes de cheveux. Mais les gens qui passent devant sa boutique s'arrêtent vraiment pour dire bonjour. »

Le poète liverpuldien Roger McGough, qui fit partie des Scaffold avec Mike, le frère de Paul, pense que *Penny Lane* et *Strawberry Fields* étaient des chansons importantes parce que c'était la première fois que l'on parlait d'une ville qui n'était pas Memphis, et d'une route qui n'était ni la Route 66, ni la Highway 61. « Les Beatles commençaient à parler de leur ville, de leurs racines, explique McGough. Ils s'inspiraient de ce que nous chantions dans les rues, des vieilles chansons que nos parents avaient apprises à l'époque du music-hall. Liverpool n'avait pas de mythologie jusqu'à ce qu'ils en créent une. »

Aujourd'hui, Penny Lane est devenue le point de passage obligé de toute visite à Liverpool, mais le succès de la chanson est à l'origine de nombreux changements. Toutes les plaques de rue ont été volées, et celles qui les ont remplacées ont été particulièrement bien fixées et placées haut. Le salon de coiffure pour hommes est devenu un salon unisexe avec une photo des Beatles dans la vitrine. L'abri sur le rond-point a été rénové et transformé en *Sgt Pepper's Bistro*. Les paroles de la chanson sont inscrites au-dessus de la vitrine du *Penny Lane Wine Bar*.

Strawberry Fields et *Penny Lane* devaient au départ faire partie du nouvel album, mais Capitol Records aux États-Unis insistait pour obtenir rapidement un 45 tours : ces deux titres furent donc publiés en tant que double face A. Le 45 tours grimpa aussitôt au sommet des charts américains, mais ne dépassa jamais la deuxième place en Angleterre.

PENNY LANE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'03''
Sortie UK 45 tours :	17 février 1967, double face A avec *Strawberry Fields Forever*
Hit-parade UK :	n° 2
Sortie US 45 tours :	13 février 1967, double face A avec *Strawberry Fields Forever*
Hit-parade US :	n° 1

STRAWBERRY FIELDS FOREVER

À l'automne 1966, John s'envola pour l'Espagne, après avoir accepté le rôle de Gripweed, dans le film de Dick Lester : *How I Won The War*. Alors qu'il se reposait sur la plage d'Almería, John esquissa une première ébauche de *Strawberry Fields Forever*, dont il voulait alors faire un lent *talking-blues*. Il acheva la chanson dans la villa qu'il louait alors près de Santa Isabel.

Strawberry Fields Forever exprimait au départ le souvenir nostalgique d'un orphelinat de l'Armée du Salut se trouvant à Woolton, et dans le parc duquel John, Pete Shotton et Ivan Vaughan allaient jouer; mais elle évolua rapidement, comme nombre de ses chansons, vers une réflexion sur les états de la conscience. Strawberry Field (John ajouta le « s ») était une imposante construction victorienne entourée d'un grand parc boisé, elle se trouvait sur Beaconsfield Road, à cinq minutes à pied de sa maison de Menlove Avenue. Elle avait été transformée en foyer pour enfants en 1936, et l'on y organisait depuis lors une fête annuelle à laquelle la tante Mimi emmenait régulièrement John.

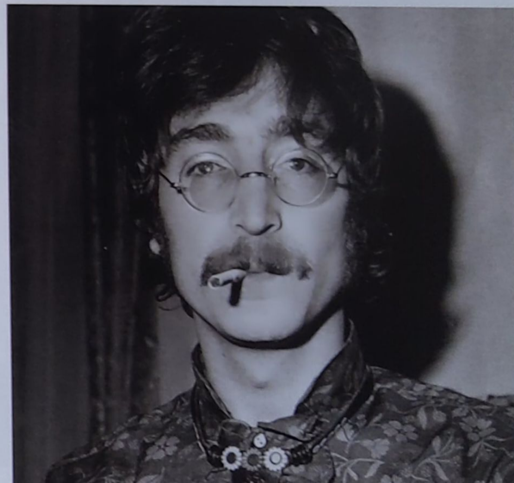
L'imposante construction gothique et le mystère de la forêt fascinaient John. C'était pour lui un endroit où il pouvait être seul et laisser voguer son imagination. Il trouva vite un raccourci qui lui permettait de rejoindre les bois plus rapidement, et l'endroit devint l'un de ses refuges secrets.

Ces liens affectifs très forts et l'association d'idées romantiques qu'ils engendraient firent de Strawberry Field le symbole de son désir de solitude, du sentiment qu'il avait de se tenir à l'écart de ses contemporains. *Strawberry Fields Forever* exprime la vision du monde, très subjective, de John, et son impossibilité de la partager. À ce titre,

STRAWBERRY FIELDS FOREVER
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 4'10''
Sortie UK : 17 février 1967, double face A avec *Penny Lan*
Hit-parade UK : n° 2
Sortie US 45 tours : 13 février 1967, double face A avec *Penny Lane*
Hit-parade US : n° 8
Bien que *Strawberry Fields Forever/ Penny Lane* ait été un 45 tours double face A, leurs ventes furent comptabilisées séparément par les hit-parades américains.

la première version des paroles était plus claire encore : il disait alors que personne n'était sur sa longueur d'onde. Lorsqu'il l'enregistra, il adoucit le texte, de peur, peut-être, de paraître prétentieux, et chanta que personne n'était sur le même arbre que lui, une image un peu plus obscure.

Dans une interview donnée à *Playboy* en 1980, John dit à David Sheff qu'il lui arrivait, lorsqu'il était enfant, de voir des « images hallucinatoires » sur son visage en se regardant dans un miroir. Et ce n'est que plus tard, en découvrant les œuvres des surréalistes, qu'il comprit qu'il n'était pas fou, mais qu'il faisait partie de ceux qui voyaient le monde de cette façon.



Strawberry Fields Forever doit son titre à un orphelinat de l'Armée du Salut de Woolton qui se trouvait à cinq minutes à pied de chez John.

SGT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

L'un des problèmes liés à leur succès était que le public attendait d'eux toujours plus. Pour désamorcer la pression, Paul proposa aux Beatles de se fondre dans la personnalité du sergent Pepper et de ses musiciens, cette nouvelle identité pouvant leur donner la liberté créatrice dont ils avaient tant besoin. En tant que Beatles, ils devaient se mesurer à l'image que le public avait d'eux ; mais le Lonely Hearts Club Band les affranchissait de ce fardeau.

L'usage de ces pseudonymes ne dépassa pourtant pas la chanson titre, sa reprise et l'enchaînement sur *With A Little Help From My Friends*, annonçant Ringo sous le nom de Billy Shears. Mais l'idée de départ fut néanmoins utile, parce qu'elle donna l'impression que *Sgt Pepper* était un « album concept ». « Les chansons, si vous les écoutez, n'ont pas de lien entre elles, reconnut George Martin. Ce n'était pas du tout un album conceptuel. J'ai juste essayé d'en faire quelque chose de cohérent en soignant les transitions. » George Martin suggéra plus tard d'y ajouter une reprise, ce qui permit de donner une impression d'ensemble.

Le Sgt Pepper et son groupe réussirent à la fois à représenter la quintessence de la culture britannique (on les imagine tout à fait dans un kiosque au milieu d'un parc edwardien) et à être en même temps très « Californie 1967 » (il n'est pas difficile de se représenter leur nom sur une affiche psychédélique pour un concert à l'Avalon Ballroom de San Francisco). Paul voulait dès l'origine qu'il en fût ainsi, et écrivit à cet effet des textes à la langue désuète qui allaient être interprétés dans une veine satirique et psychédélique ; il choisit également un pseudonyme qui renvoyait à la mode des noms longs et surréalistes de l'époque : Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger

SGT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'02''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

Service, Incredible String Band, Big Brother and the Holding Company. « C'est un peu une fanfare, annonça Paul à l'époque, mais c'est aussi un groupe de rock, parce qu'ils ont cette sensibilité californienne. »

Il existe plusieurs versions de l'origine du nom de *Sgt Pepper*. Certains disent que Mal Evans, le road manager des Beatles, avait inventé cette expression pour remplacer « sel et poivre » ; d'autres prétendent qu'il vient du soda américain *Dr Pepper*.

Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band réussissait à évoquer la musique de la côte ouest américaine de 1967, malgré une quintessence typiquement britannique.



WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS

Une occasion unique d'observer les Beatles en pleine phase de création se présenta au journaliste Hunter Davies à l'époque où il écrivait la biographie du groupe. Dans l'après-midi du 29 mars 1967, Hunter Davies se rendit chez Paul et assista à l'écriture de *With A Little Help From My Friends*. C'était l'une des premières fois qu'un journaliste était présent lors de la composition d'une chanson de Paul et de John. « Ils voulaient faire une chanson pour Ringo, se souvient Hunter Davies. Ils savaient qu'il fallait quelque chose de simple, une chanson à reprendre en chœur. Ils avaient l'impression qu'un morceau de ce type manquait à l'album. Je les ai enregistrés alors qu'ils cherchaient leurs rimes, et j'ai encore quelque part la liste de toutes celles qu'ils n'ont pas utilisées. »

Lorsqu'il arriva en début d'après-midi, les deux compositeurs avaient déjà un refrain presque achevé et une partie de la mélodie. Durant deux heures, ils laissèrent courir leurs doigts sur des guitares, sans grand succès. Puis John suggéra de commencer chaque phrase par une question. Il manquait une syllabe au vers *« Do you believe in love at first sight? »* (Est-ce que tu crois au coup de foudre?), qui devint donc *« Do you believe in a love at first sight? »* (Est-ce que tu crois à un coup de foudre?). La deuxième question fut *« Are you afraid when you turn out the light? »* (Est-ce que tu as peur quand tu éteins la lumière?), qui fut rapidement changée en *« What do you see when you turn out the light? »* (Qu'est-ce que tu vois quand tu éteins la lumière?).

WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'44''
Sortie UK :	album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US :	album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967



With A Little Help From My Friends commença à prendre forme, quand John eut l'idée de poser une question au début de chaque vers de la chanson.

Cynthia Lennon entra à ce moment-là, et proposa de répondre par *« I'm just fine »* (Ça ne me fait rien). Cela ne plut pas à John, et il essaya *« I know it's mine »* (Je sais que c'est personnel), qu'il compléta bientôt en *« I can't tell you, I know it's mine »* (Je ne veux pas te répondre, je sais que c'est personnel).

Après quelques heures consacrées à l'écriture des paroles, leurs esprits se mirent à vagabonder : ils commencèrent à s'amuser, à chanter *Can't Buy Me Love*, à jouer *Tequila* (le succès de 1958 des Champs) au piano. Une séance d'enregistrement étant programmée à 19 heures, ils téléphonèrent à Ringo pour lui dire que sa chanson était prête, bien que ce ne fût pas encore tout à fait le cas. Ils terminèrent les paroles en studio et firent dix prises de cette chanson ce soir-là. D'abord appelée *Badfinger Boogie*, elle devint plus tard la bien nommée *With A Little Help From My Friends* (Avec un coup de main de mes amis).



LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS

Julian Lennon expliqua à son père que le dessin ci-dessus, réalisé par un de ses condisciples, représentait « Lucy in the sky with diamonds ».

Un après-midi, début 1967, Julian Lennon revint de la maternelle avec un dessin qui, disait-il, représentait une camarade de classe âgée de quatre ans, Lucy O'Donnell. Expliquant son dessin à son père, Julian déclara qu'il s'agissait de Lucy, dans le ciel, avec des diamants.

Cette phrase, *« Lucy in the sky with diamonds »*, frappa John, et déclencha le flot d'associations d'idées qui le poussa à écrire l'onirique *Lucy In The Sky With Diamonds*, l'une des trois chansons de *Sgt Pepper* qui attirèrent particulièrement l'attention parce que les médias les pensaient liées à la drogue. Mais bien qu'il soit fort peu probable que Lennon ait pu écrire une telle chanson s'il n'avait jamais goûté aux hallucinogènes, sa première source d'inspiration reste son goût pour le surréalisme, les jeux de mots, et l'œuvre de Lewis Carroll.

Le fait que les initiales du titre soient LSD sembla confirmer l'hypothèse selon laquelle cette chanson décrivait les effets de cet hallucinogène. Pourtant, John le nia toujours, alors qu'il décrivait abondamment et dans les mêmes interviews les effets des drogues qu'il avait effectivement prises et l'influence qu'elles avaient eue sur ses chansons. Il affirma avec insistance que ce titre provenait bien de ce que Julian lui avait dit à l'époque. Julian dit à ce sujet : « Je ne me souviens pas de la raison pour laquelle je lui ai donné ce titre, ni pourquoi j'ai choisi ce dessin entre tous les autres, mais il est évident que j'avais beaucoup d'affection pour Lucy à cette époque. J'avais l'habitude d'aller montrer à papa tout ce que j'avais construit ou dessiné à l'école, et ce dessin fut l'étincelle qui provoqua l'écriture d'une chanson. »

LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 3'28''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

Lucy O'Donnell (qui enseigne à des enfants dans un établissement d'enseignement spécialisé) vivait alors à Weybridge, non loin de chez les Lennon. Lucy et Julian fréquentaient tous deux la même classe de Heath House, une école maternelle installée dans un immeuble edwardien plein de coins et de recoins, et dirigé par deux vieilles dames. « Je me souviens de Julian à l'époque, raconte Lucy, qui n'apprit qu'elle avait été immortalisée par une chanson des Beatles que lorsqu'elle eut passé treize ans. Je me souviens très bien de lui. Je revois son visage… Nous étions toujours assis au même vieux pupitre de bois. La pièce était immense, et de lourdes tentures séparaient les salles de classe. D'après ce qu'on m'a raconté, Julian et moi étions deux sacrés diables à l'époque. »

John expliqua que les images hallucinées de la chanson avaient été inspirées par le chapitre « Laine et eau » de *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll.

Alice au pays des merveilles et *De l'autre côté du miroir* étaient deux des livres préférés de John dans son enfance. Il expliqua plus tard que c'est en partie grâce à leur lecture qu'il réalisa que les images qu'il avait dans la tête n'étaient pas un signe d'aliénation mentale. « Pour moi, le surréalisme est la réalité. Mes visions psychédéliques sont réelles et l'ont toujours été. »

Pour des raisons semblables, John adorait le « Goon Show », un programme humoristique de la radio anglaise, animé par Spike Milligan, Harry Secombe et Peter Sellers, que la BBC retransmit de juin 1952 à janvier 1960. Les scénarios du « Goon Show », principalement écrits par Spike Milligan, tournaient en dérision les personnages établis et l'esprit collet monté de l'après-guerre ; ils introduisirent auprès du public une forme d'humour tout à fait surréaliste. L'humour farfelu des Beatles, qui était l'un des piliers de la Beatlemania, doit beaucoup aux « Goons », tout comme les poèmes et les écrits de John. Celui-ci dit un jour à Spike Milligan que *Lucy In The Sky With Diamonds*, comme bien d'autres chansons des Beatles, avait été inspirée par son goût pour les dialogues du « Goon Show ». « Nous parlions souvent de *plasticine ties* (des cravates en pâte à modeler) dans le "Goon Show", et cela a refait surface dans *Lucy*, avec le vers *"Plasticine porters with looking glass ties"*, raconte Milligan. Je connaissais bien Lennon. Nous parlions souvent de comédie. C'était un fan du "Goon Show". Ça s'est arrêté quand il a épousé Yoko Ono. »

GETTING BETTER

Une grande partie de *Sgt Pepper* fut composée sur l'instant, durant l'enregistrement de l'album, Paul et John s'inspirant de tout ce qui se passait autour d'eux. Hunter Davies était avec Paul à ce moment-là, quand il fut frappé par la phrase sur laquelle il construisit *Getting Better*. « Je marchais sur Primrose Hill, avec Paul et sa chienne Martha, raconte-t-il. Le temps était clair et ensoleillé, le matin du premier beau jour de cette année-là. Parlant du temps, Paul dit : *"It's getting better"*, pour dire que le printemps était là, et il éclata de rire. Lorsque je lui en ai demandé la raison, il m'a répondu que cela lui rappelait quelque chose. »

Cette expression lui avait fait songer au batteur Jimmy Nicol, qui était brièvement devenu un Beatle en juin 1964, se substituant durant la tournée à Ringo qui était malade. Nicol était un excellent musicien, qui avait travaillé avec les Spotnicks et les Blue Flames de Georgie Fame, mais il fut propulsé au rang de Beatle en un coup de téléphone. George Martin l'appela le 3 juin, il rencontra John, Paul et George dans l'après-midi, et jouait sur scène avec eux à Copenhague le lendemain soir. Une semaine plus tard, à Adélaïde, après avoir donné cinq concerts avec les Beatles, il reçut son cachet, ainsi qu'une montre en or pour marquer l'occasion. « Après chaque concert, John et Paul allaient voir Jimmy Nicol et lui demandaient comment ça allait, raconte Hunter Davies. Tout ce qu'ils pouvaient tirer de Jimmy, à ce moment-là, c'était *"It's getting better"*, (Ça va de mieux en mieux). Il ne disait jamais rien d'autre. Ça a fini par devenir une plaisanterie entre les Beatles, et chaque fois qu'ils pensaient à Jimmy, la phrase *"It's getting better"* leur venait aussitôt à l'esprit. »

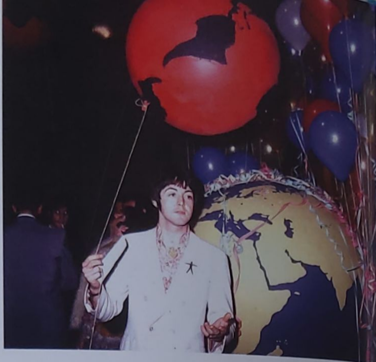
GETTING BETTER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'47"
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967



Getting Better fut inspirée par une remarque de Jimmy Nicol, qui remplaça momentanément Ringo en 1964, quand le batteur des Beatles dut se faire opérer des amygdales.

Une fois revenu chez lui, Paul fredonna cette phrase tout en cherchant des accords sur sa guitare. « Le soir même, raconte Davies, John passa le voir et Paul suggéra qu'ils écrivent cette chanson. La plupart du temps, c'était ainsi qu'ils procédaient. L'un d'eux ébauchait une idée, et l'autre finissait la chanson. Ce soir-là, Paul joua ce qu'il avait trouvé et John mit la touche finale. » *Getting Better* est un excellent exemple de la façon dont Paul et John se réfrénaient l'un l'autre lorsqu'ils écrivaient ensemble. L'optimisme du refrain de Paul, dans lequel tout s'arrange grâce à l'amour, est contrebalancé par la confession de John, qui admet avoir été un étudiant rebelle, un jeune homme plein de colère, et avoir maltraité sa femme. Quand Paul chante que tout va de mieux en mieux, John ajoute que ça ne pouvait pas être pire.

Lorsque l'on interrogea John sur cette chanson plusieurs années plus tard, il admit qu'elle faisait allusion à son agressivité : « Je crois profondément en la paix et l'amour. Je suis un homme violent qui a appris à ne pas être violent et qui regrette ses violences passées. »



FIXING A HOLE

Le comptable de Paul lui avait conseillé d'investir une partie de ses gains dans l'immobilier. En juin 1966, sans l'avoir vue, il acheta une ferme sur la côte ouest de l'Écosse. High Park, entourée de 200 hectares de pâturages, avait été durement éprouvée par les pluies et le vent marin. Les murs étaient noircis par l'humidité, quelques caisses formaient tout le mobilier, et il n'y avait pas de salle de bains. Quand Paul s'y rendit finalement avec Jane Asher, il trouva que cette maison leur offrirait un répit face à la pression londonienne.

Fixing A Hole (boucher un trou, mais aussi se faire un fix, une injection d'héroïne) est l'une des chansons qui furent le plus critiquées pour son association avec la drogue. Le public et la critique se refusaient à croire que Paul pouvait bricoler. Ils supposèrent que ce morceau faisait allusion à un trou dans une veine. Mais la chanson parlait vraiment de rénovation, et de « réparer un trou dans le toit, là où la pluie entre ». Paul venait de se livrer à cette occupation dans sa nouvelle propriété, ce qui lui avait permis de faire le point *(« Stops my mind from wandering »)* et de réévaluer ses véritables priorités.

Ce sens pratique qu'il venait de se découvrir ne l'empêcha pas de retaper sa propriété de façon « plus colorée » *(« I'm painting my room in a colorful way »)*, comme le raconte Alistair Taylor qui accompagna Paul et Jane lors de leur première visite à High Park. « La peinture marron de cette ferme était sinistre : on se serait cru dans le bar d'un aéroport, écrit-il dans ses mémoires, *Yesterday : My Life With The Beatles*. Paul décida qu'il en avait assez, et il est descendu à Campbeltown, où il a acheté des pots de peinture. Et nous avons passé les heures qui suivirent à gribouiller les murs de toutes les couleurs, pour que la maison soit moins triste. »

A priori, l'imagerie omniprésente dans *Fixing A Hole* fut inspirée à Paul par High Park, son refuge écossais.

FIXING A HOLE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'36''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

SHE'S LEAVING HOME

En février 1967, Paul tomba sur un article de journal relatant l'histoire d'une jeune lycéenne de dix-sept ans, préparant ses examens, et qui avait disparu de son domicile depuis plus d'une semaine. Son père, angoissé, avait déclaré : « Je ne comprends pas pourquoi elle se serait enfuie. Elle a tout ce qu'elle veut ici ». Le problème des fugueurs était très sensible en 1967. Aux États-Unis, dans sa volonté de créer une société alternative, le gourou de la contre-culture, Timothy Leary, avait encouragé ceux qui l'écoutaient à tout lâcher, à abandonner leurs écoles et leurs emplois. Une vague de jeunes déferla alors sur San Francisco, la capitale du *Flower Power*, ce qui amena le FBI à déclarer le chiffre record de 90 000 fugueurs cette année-là.

Avec l'article du journal pour seul guide, Paul écrivit l'histoire d'une jeune fille qui abandonne à la dérobée un domicile respectable et oppressant pour chercher la joie et l'amour dans les *swinging sixties*, dans le tourbillon des années soixante. Il ne savait pas à l'époque à quel point il avait visé juste et était loin de s'imaginer qu'il avait déjà rencontré cette jeune fille à peine trois ans plus tôt.

L'adolescente dont parlait le journal s'appelait Melanie Coe et était la fille de John et Elsie Coe, qui vivaient à Stamford Hill, dans le nord de Londres. Les deux seules différences entre les paroles de la chanson et son histoire sont que l'homme qu'elle rencontra travaillait dans un casino et non pas dans un garage (une référence à un ami liverpuldien des Beatles, Terry Doran), et qu'elle quitta son domicile dans l'après-midi pendant que ses parents travaillaient plutôt que le matin quand ils dormaient encore. « Ce qui est extraordinaire dans cette chanson, c'est de voir à quel point elle est un reflet de ma vie, raconte Melanie. Les paroles font dire aux parents *"We gave her*

SHE'S LEAVING HOME
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'35''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967



Melanie Carr, qu'on voit derrière les Beatles sur la photo ci-dessus, dans l'émission télé « Ready Steady Go! » de 1963, n'est autre que la jeune fugueuse de *She's Leaving Home*.

everything money could buy" (Nous lui avons donné tout ce que l'argent peut acheter), et c'était vrai dans mon cas. J'avais deux bagues avec des diamants, un manteau de vison, des vêtements de confection en soie et cachemire, et ma propre voiture. Puis ils chantent *"After living alone for so many years"* (Avoir vécu seule autant d'années), ce qui m'a d'autant plus touchée que j'étais fille unique et que j'ai toujours eu l'impression d'être seule. Je n'ai jamais pu communiquer avec mes parents. C'était une guerre constante. Je suis partie parce que je ne pouvais plus les affronter. J'ai entendu la chanson quand elle est sortie, mais je pensais qu'elle parlait de quelqu'un comme moi, je ne pouvais pas imaginer que c'était mon histoire. Je me souviens même de m'être dit à l'époque que le garçon avec lequel j'étais partie ne travaillait pas dans un garage, et que ça ne pouvait donc pas être moi ! J'avais plus de vingt ans lorsque ma mère m'a annoncé qu'elle avait vu Paul à la télévision, et qu'il avait dit que *She's Leaving Home* avait été inspirée par un article dans un journal. C'est à cette époque que j'ai commencé à dire à mes amis que c'était mon histoire. »

C'est dans la musique que Melanie a trouvé une consolation. À l'âge de treize ans, elle commença à sortir dans les clubs du West End de Londres. Lorsque l'émission télévisée « Ready Steady Go ! » débuta fin 1963, elle devint l'une des danseuses régulières du programme. Ses parents faisaient souvent le tour des clubs pour la

ramener à la maison. Lorsqu'elle rentrait tard, sa mère la frappait. « Quand je sortais, je pouvais être moi-même, explique-t-elle. D'ailleurs, l'ambiance des clubs m'encourageait à être moi-même et à m'amuser. La danse était ma passion. J'adorais la musique de l'époque et je brûlais d'entendre le 45 tours suivant. Quand les Beatles disent *"Something wos denied"* (Quelque chose lui a été refusé), cette chose, c'était moi-même. Je n'avais pas le droit d'être moi-même. J'avais envie de joie et d'affection. Ma mère n'était pas affectueuse ; elle ne m'a jamais embrassée. »

Le vendredi 4 octobre 1963, Melanie remporta un concours de mime organisé par « Ready Steady Go ! ». Par coïncidence, cette victoire eut lieu le jour où les Beatles apparaissaient pour la première fois dans ce programme, et c'est Paul McCartney qui lui remit son prix. Les quatre Beatles lui donnèrent également chacun un autographe. « Je suis restée toute la journée dans les studios pour les répétitions, se souvient-elle, et j'ai donc passé tout ce temps-là avec les Beatles. Paul ne parlait pas beaucoup et John semblait assez distant, mais j'ai pas mal discuté avec George et Ringo. »

La fugue de Melanie l'emporta dans les bras de David, un croupier qu'elle avait rencontré dans un club. Ils louèrent un appartement à Sussex Gardens, près de Paddington Station. Un jour, alors qu'elle marchait dans la rue, Melanie vit sa photo en première page d'un journal du soir. « Je suis tout de suite rentrée à l'appartement, et j'ai mis des lunettes noires et un chapeau, dit-elle. À partir de ce jour-là, j'ai vécu dans la crainte qu'ils me retrouvent. Et ils ont effectivement découvert ma trace dix jours plus tard, parce que, je crois, j'avais mentionné l'endroit où travaillait mon ami. Ils ont parlé à son patron, qui m'a persuadée de les appeler. Lorsqu'ils sont finalement venus me voir, ils m'ont mise à l'arrière de la voiture et m'ont ramenée à la maison. »

Pour pouvoir enfin échapper à ses parents, Melanie se maria à dix-huit ans, un mariage qui dura à peine un an. À vingt et un ans, elle vécut dans un ashram aux États-Unis, et tenta de faire carrière en tant qu'actrice. Melanie vit maintenant avec son compagnon et ses deux enfants en Espagne ; elle vend des bijoux hollywoodiens des années cinquante. « Je suppose que c'est une bonne chose d'avoir été immortalisée dans une chanson, dit-elle. Mais j'aurais préféré que ce soit pour autre chose que pour m'être enfuie de chez mes parents. »

BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!

Les Beatles consacrèrent une partie des mois de janvier et février 1967 au tournage du film de promotion de *Strawberry Fields Forever*, qui eut lieu à Knole Park, près de Sevenoaks, dans le Kent. « Il y avait une boutique d'antiquités à côté de l'hôtel de Sevenoaks dans lequel nous étions descendus, raconte Tony Bramwell, l'ancien employé d'Apple. John et moi sommes allés nous y promener un jour. John a vu cette affiche encadrée vantant le programme d'un cirque victorien, et il l'a achetée. »

L'affiche, imprimée en 1843, annonce fièrement que le cirque royal de Pablo Fanque présenterait « la plus grande nuit de la saison » sur les terres communales de Rochdale, une ville du nord de l'Angleterre. Cette production était organisée « au bénéfice de M. Kite », et l'on y verrait « M. J. Henderson, le célèbre acrobate, qui fera la démonstration de ses extraordinaires bonds au trampoline et de ses sauts périlleux par-dessus des hommes et des chevaux, à travers des anneaux, par-dessus des banderoles, et finalement à travers un tonneau réellement enflammé. Dans cette branche de la profession, M. Kite défie le reste du monde ». Messieurs Kite et Henderson, est-il écrit, assurent au public que « le spectacle de ce soir sera l'un des plus merveilleux jamais donnés dans cette ville, et a nécessité plusieurs jours de préparation ».

Inspiré par cette annonce désuète et par les noms évocateurs des artistes, John commença à composer une chanson à partir de l'affiche. Il l'avait accrochée au mur de la salle de musique de sa maison, et Pete Shotton se souvient de John écarquillant les yeux pour relire le texte de l'affiche tout en jouant au piano les airs qu'elle lui inspirait.

BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'37''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

Pablo Fanque, M. Kite et les Henderson n'étaient que des noms pittoresques pour John, mais les archives montrent qu'ils étaient à leur époque, soit un siècle et demi plus tôt, des célébrités du monde du cirque. Le M. Kite de la chanson, William Kite, fils du propriétaire de cirque James Kite, était un artiste polyvalent. En 1810, il forma son propre cirque, le Kite's Pavilion Circus.

Pablo Fanque était un artiste aux talents multiples, qui devint le premier Noir propriétaire d'un cirque en Angleterre. Il s'appelait de son véritable nom William Darby et était né à Norwich en 1796.

Les Henderson étaient John Henderson (équilibriste, funambule, écuyer, trampoliniste et clown) et son épouse Agnes, qui était la fille du propriétaire de cirque Henry Hengler. Ils donnèrent des représentations à travers toute l'Europe et la Russie dans les années 1840 et 1850.

À l'époque, John considérait que *Being For The Benefit Of Mr Kite!* était une chanson sans intérêt. « Je n'en étais pas très fier. Ce n'est pas une véritable composition. Je me suis juste laissé emporter parce que nous avions besoin d'un titre de plus pour *Sgt Pepper* à ce moment-là. » En 1980, il avait révisé son jugement et déclara au journaliste de *Playboy*, David Sheff : « Elle est d'une beauté cosmique… Cette chanson est si pure, un peu comme un tableau ; c'est une véritable aquarelle. »



John pose à côté de l'affiche victorienne dont sont tirés presque tous les noms et expressions utilisés dans *Being For The Benefits of Mr Kite!*

WITHIN YOU WITHOUT YOU

L'intérêt de George pour la pensée orientale est la conséquence de sa découverte du sitar en 1965 ; ayant étudié l'instrument avec Ravi Shankar, il formula pour la première fois explicitement sa nouvelle philosophie avec *Within You Without You*.

Écrite sous la forme du souvenir d'une discussion, la chanson énonce que l'individualisme occidental (l'idée que nous avons tous un ego) est fondé sur une illusion qui encourage à la séparation et à la division. Si l'on veut se rapprocher et se débarrasser de l'espace qui nous sépare, nous devons abandonner l'illusion de l'ego et réaliser que nous sommes en essence tous un. Bien que les idées exprimées par *Within You Without You* proviennent essentiellement d'un enseignement hindou, elles trouvèrent un profond écho chez tous ceux qui expérimentaient l'acide à l'époque. À travers une destruction de l'ego chimiquement induite, les consommateurs de LSD ont souvent l'impression qu'ils ont été absorbés par la conscience cosmique.

George commença à composer cette chanson chez Klaus Voormann, un artiste et musicien allemand que les Beatles avaient rencontré à Hambourg et qui avait réalisé la pochette de *Revolver*. Voormann vivait maintenant à Londres et jouait de la basse pour Manfred Mann. Tony King et Pattie Harrison étaient également présents lors de cette soirée. Tony King connaissait les Beatles depuis leur arrivée à Londres en 1963, et travaillerait plus tard pour Apple. « Klaus avait un harmonium que George s'est mis à tripoter, se souvient King. Il en tirait d'horribles plaintes, et, à la fin de la soirée, il avait fait quelque chose d'assez avancé pour pouvoir nous en chanter des extraits. Il est intéressant de noter que l'enregistrement final de *Within You Without You* reprend ces plaintes que j'avais entendues à l'harmonium, d'ailleurs John m'a assuré un jour que l'instrument sur lequel on compose est déterminant pour la tonalité de la chanson. Un morceau écrit à l'origine sur un piano a un son complètement différent de celui d'une chanson composée sur une guitare. »

WITHIN YOU WITHOUT YOU
Auteurs : Harrison
Durée : 5'05''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967



Dans *Within You Without You*, George mit pour la première fois en chanson l'enseignement de son mentor, Ravi Shankar.

Les souvenirs qu'a Tony King de cette soirée sont assez représentatifs des années soixante ; des joints tournaient, et l'on échangeait des considérations cosmiques : « Nous parlions tous du mur des illusions et de l'amour qui flottait entre nous, mais personne ne comprenait ce que l'on racontait. Nous prenions tous ces voix incroyables. C'était un peu ridicule, en vérité. Un peu comme si nous étions soudain devenus des sages. Nous avions tous l'impression que nous avions entr'aperçu le sens de l'univers. »

« Lorsque j'ai rencontré George pour la première fois en 1963, c'était Monsieur Je-prends-du-bon-temps, Monsieur Je-reste-dehors-toute-la-nuit, continue King. Puis, soudain, il a découvert le LSD et la mystique orientale, et il est devenu très sérieux. Alors que nous passions des week-ends à rire autour d'un bon repas, les week-ends sont devenus ces moments sérieux, où tout le monde déambule avec un air béat et parle du sens de l'univers. Ça n'a jamais été ma tasse de thé, mais nous nous sommes tous laissé embarquer parce que nous étions jeunes, influençables, et entourés de gens célèbres. Je me souviens d'un jour où Simon et Marijke, les artistes hollandais qui peindraient plus tard la fresque du magasin Apple, se trouvaient chez



« C'est fabuleux, les vibrations qui vous traversent grâce au yoga, aux chants cosmiques et à ce genre de choses », déclara un jour George, en plein délire karmique.

George. J'en avais marre de tout ce cirque, et j'ai décidé d'aller prendre un verre au pub. Alors que je descendais l'allée, j'ai croisé Simon et Marijke qui flottaient à côté de moi dans des mètres de mousseline. Ils m'ont demandé de leur voix mélodieuse : "Ooooh, où vas-tu, ami ?" Je leur ai dit que j'allais prendre une Guinness. Ils m'ont répondu : "Oh, dis-lui quelque chose de beau de ma part, tu veux ?" »

Dans une interview qu'il accorda à l'*International Times* en 1967, George déclara : « Nous ne sommes qu'un. La réalisation d'un amour humain réciproque est tellement belle. C'est une bonne vibration qui te fait te sentir bien. Toutes ces vibrations que l'on ressent à travers le yoga, les chants cosmiques, tout ce genre de choses, c'est un tel bourdonnement ! Ça n'a rien à voir avec des pilules. C'est un tel bourdonnement ! Un bourdonnement qui t'emporte directement sur le plan astral. »

Aucun autre Beatle n'était présent lors de l'enregistrement de *Within You Without You*. George et Neil Aspinall jouèrent des tampouras, tandis que des musiciens de studio jouaient d'un assortiment d'instruments, dont du dilruba, du tabla, du violon, et du violoncelle. « Les musiciens hindous ne me posèrent pas de problème, se souvient George Martin. Ce qui fut difficile, ce fut d'écrire une partition pour violons et violoncelle pour que des musiciens anglais puissent jouer comme des hindous. Le joueur de dilruba, par exemple, faisait toutes sortes d'effets que j'ai dû transposer pour des instruments traditionnels, avant de demander aux musiciens de le suivre. »

WHEN I'M SIXTY-FOUR

Paul a expliqué qu'il avait composé la musique de *When I'm Sixty-Four* sur le piano de la maison de Forthlin Road, à Liverpool, quand il avait une quinzaine d'années, soit en 1957 ou 1958, peu après avoir rejoint John et les Quarry Men. Dès 1960, Paul en jouait une version en concert, à la Cavern et à Hambourg. À l'époque, il la voyait comme « un air de cabaret », écrit en hommage à la musique des années vingt et trente, que son père jouait quand il était jeune homme.

La mode psychédélique remit à la mode l'époque de la jeunesse de Jim McCartney, et il était temps que Paul dépoussiérât cette vieille composition. En septembre 1966, le New Vaudeville Band avait placé en tête des charts un pastiche des années vingt, *Winchester Cathedral*, et *Bonnie and Clyde*, le film qui avait relancé la mode des vêtements des années trente, était apparu sur les écrans en 1967.

Bien que Paul ait composé *When I'm Sixty-Four* (Quand j'aurai soixante-quatre ans) en pensant à son père, le fait qu'il ait été âgé de

WHEN I'M SIXTY-FOUR

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'37"
Sortie UK :	album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US :	album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

soixante-quatre ans lors de sa sortie n'était qu'une coïncidence. « Mon père devait avoir cinquante-six ans lorsque je l'ai écrite, raconte Paul. L'âge de la retraite, en Angleterre, est soixante-cinq ans, et j'ai dû penser que soixante-quatre ans était un bon prélude. Mais je crois que j'ai surtout choisi cet âge pour la sonorité du mot *sixty-four.* »

Les paroles prennent la forme d'une lettre écrite par un jeune homme socialement inepte, qui semble vouloir persuader une jeune fille qu'il connaît à peine de lui promettre un dévouement éternel. La terminologie officielle (*« Drop me a line stating point of view »* : Faites-moi connaître votre position par écrit), permet de dresser un portrait convaincant de ce jeune homme formaliste qui veut que tout soit écrit avant de s'engager. « C'était une sorte de pastiche, explique George Martin. C'était une parodie des chansons de l'époque. Le texte est assez moqueur. C'était aussi un peu de la musique de son père qui refaisait surface, parce qu'il avait été musicien dans les années vingt. Paul a toujours eu un fond de respect pour les vieux airs de bastringue. »

John annonça qu'il n'aurait même pas imaginé composer un tel morceau. « John minimisait beaucoup de choses, ajoute George Martin, mais cela faisait partie de leur collaboration. L'un faisait quelque chose, et l'autre répondait : "Ouais, je peux faire mieux que ça" ; il s'y mettait, et faisait mieux. Mais, dans le même temps, il pensait "c'est un super boulot, j'aimerais bien en faire autant". »



À l'origine, Paul avait 15 ans quand il écrivit *When I'm Sixty-Four,* dont il fit un hommage affectueux à son père.

LOVELY RITA

Paul avait reçu la visite d'un ami américain, qui, voyant une contractuelle, phénomène alors nouveau en Angleterre, s'exclama : « Je vois que vous avez aussi vos *meter maids* (pervenches), maintenant. » Paul apprécia l'allitération, et commença à jouer avec ces mots sur le piano de son père. « J'aimais bien cette expression, raconte Paul. Je me suis dit qu'il fallait que ce soit *"Rita meter maid"*, puis *"Lovely Rita meter maid"*. J'ai d'abord pensé en faire une chanson vengeresse… Puis je me suis dit qu'il valait mieux l'aimer. » C'est de là qu'est venue l'idée d'un jeune employé timide qui, venant de recevoir une contravention, séduit une contractuelle en essayant de la lui faire annuler. « Je me demandais le genre de personne que je devrais être pour tomber amoureux d'une contractuelle », ajouta Paul.

Quelques années plus tard, une contractuelle du nom de Meta Davies, qui travaillait dans le quartier londonien de St. John's Wood, affirma avoir inspiré cette chanson. Non pas qu'elle aurait été séduite par un Beatle, mais, en 1967, elle avait dressé une contravention à un M. P. McCartney, qui s'était intéressé à son prénom inhabituel.

« Sa voiture était garée devant un parcmètre, et le délai avait expiré, raconte Meta. Je lui ai dressé une contravention, l'amende étant à l'époque de dix shillings. Je venais de la glisser sur le pare-brise, quand Paul arriva et la prit d'une main. Il la regarda et lut ma signature, sur laquelle mon nom apparaissait en entier parce qu'il y avait une autre M. Davies dans notre unité. Alors qu'il s'éloignait, il s'est retourné vers moi et m'a demandé : "Oh ! vous vous appelez vraiment Meta ?" Je lui ai répondu que oui. Nous avons discuté quelques minutes, et il m'a dit : "Ce serait un bon nom pour une chanson. Cela vous gênerait si je l'utilisais ?" Et c'est tout. Il est reparti. »

Il est probable que Paul avait alors déjà écrit *Lovely Rita*, et qu'il l'ait flattée un peu, bien que Meta ait été de vingt-deux ans son aînée.

LOVELY RITA
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'42"
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

GOOD MORNING GOOD MORNING

Paul dominait *Sgt Pepper* parce que John était devenu paresseux en tant que compositeur : il ne sortait plus de chez lui s'il pouvait l'éviter, et ne s'inspirait que de ce qui se trouvait dans sa proximité immédiate, comme la télévision, les journaux, les dessins d'enfants ou un poster affiché au mur, bref, tout ce qui entrait dans la maison.

La conséquence de tout cela fut que *Good Morning Good Morning* est une chanson sur le fait de ne rien avoir à dire, « un morceau bon à jeter à la poubelle », d'après ce qu'il en dit plus tard. *Good Morning Good Morning* parle de son indolence, qui résultait de trop de drogues, d'un mariage sans passion et de journées articulées autour des repas et passées devant des programmes télévisés banals comme « Meet The Wife ». « À cette époque, quand il était à la maison, il passait énormément de temps au lit avec un bloc-notes, se souvient Cynthia. Il fallait que quelque chose soit très important pour qu'il accepte de sortir de la maison. »

Quand il se prélassait chez lui dans cet état d'esprit, des bruits ou des extraits de conversations servaient de détonateur à son inspiration. C'est une publicité pour les flocons d'avoine Kellogg's qui donna à John le titre et le refrain de *Good Morning, Good Morning*. Le film était accompagné par un *jingle* de quatre lignes : « *Good morning good morning. The best to you each morning, Sunshine breakfast, Kellogg's Corn Flakes, Crisp and full of fun* » (Bonjour, bonjour, le meilleur pour vous tous les matins, un petit déjeuner ensoleillé, les corn flakes Kellogg's, croquants et amusants). Tout cela aurait paru bien fade si George Martin n'y avait ajouté l'accompagnement de Sounds Incorporated, un des meilleurs groupes de musiciens de studio de l'époque, et collé une série de bruits d'animaux à la fin du morceau.

GOOD MORNING, GOOD MORNING
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'41''
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

A DAY IN THE LIFE

Pour *She Said She Said*, John avait juxtaposé deux chansons inachevées, mais les deux compositions étaient les siennes. Il combina pour la première fois un de ses morceaux inachevés avec l'un de ceux de Paul pour créer *A Day In The Life*, chanson souvent considérée comme étant la plus extraordinaire de *Sgt Pepper*.

La partie composée par John avait été inspirée par les journaux qu'il lisait constamment. La référence aux 4000 trous à Blackburn, Lancashire, vient d'une nouvelle parue dans le *Daily Mail* du 17 janvier 1967. Le journal annonçait le résultat époustouflant d'une enquête menée par le conseil municipal de Blackburn au sujet de l'état de ses chaussées.



Paul exerça la haute main sur *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, car John avait sombré dans une indolence tranquille.



Les Beatles posent avec la pochette de *Sgt Pepper* chez leur manager, Brian Epstein, à Londres, en mai 1967.

L'homme qui « se fracasse le crâne en voiture » *(« He blew his mind out in a car »)* était Tara Browne, un Irlandais mondain ami des Beatles, qui se tua dans un accident de voiture le 18 décembre 1966. « Je n'ai pas repris les véritables circonstances de l'accident, confia John à Hunter Davies. Tara ne s'est pas fracassé le crâne. Mais je pensais à lui en écrivant ces lignes. L'accident tel qu'il est raconté dans la chanson : *"He didn't notice that the lights had changed"* (Il n'avait pas vu le feu passer au rouge) est également une fiction. »

En réalité, Tara Browne descendait en voiture Redcliffe Gardens, à Earl's Court, un peu avant l'aube, quand une Volkswagen a débouché d'une rue attenante. Il a essayé de l'éviter, et sa Lotus Elan s'est écrasée contre une camionnette en stationnement. Il était déjà mort lorsqu'il fut admis à l'hôpital le plus proche. L'autopsie révéla que la cause du décès était « de multiples lacérations du cerveau dues aux fractures de la boîte crânienne ». Sa passagère, le mannequin Suki Potier, fut choquée, mais s'en tira avec quelques contusions.

Tara Browne, arrière-petit-fils du brasseur Edward Cecil Guinness et fils de Lord Oranmore et Browne, faisait partie de cette nouvelle jeune aristocratie qui appréciait la compagnie des stars du rock. Il n'avait que vingt et un ans quand il est mort, et aurait dû hériter le

jour de ses vingt-cinq ans d'une fortune estimée à plus d'un million de livres sterling. Son certificat de décès le décrit comme un jeune homme « vivant de ses rentes » et ayant son domicile à Londres, sur Eaton Row, Belgravia (à deux pas de Buckingham Palace). Tara Browne se maria à dix-huit ans et eut deux fils avant de se séparer de son épouse et de vivre avec Suki Potier. Il fréquentait les endroits à la mode, comme Sibylla's ou le Bag O'Nails, et s'entendait particulièrement bien avec Paul et Mike McCartney, et avec Brian Jones des Rolling Stones. Pour son vingt et unième anniversaire, il avait fait venir le Lovin' Spoonful dans sa demeure ancestrale de County Wicklow, en Irlande. Mick Jagger, Mike McCartney, Brian Jones et John Paul Getty faisaient partie des invités.

L'ébauche de Paul, un morceau brillant et enjoué parlant de se lever le matin pour aller à l'école, fut intercalée entre les deuxième et troisième couplets de John. « Ma chanson n'avait aucun rapport, mais il se trouvait qu'elle faisait l'affaire, raconte Paul. C'était juste une chanson dans laquelle je me souvenais de ce que c'était de courir dans la rue pour attraper le bus pour l'école, de fumer une cigarette puis d'entrer en classe… Une réminiscence de ma jeunesse. Je fumais une Woodbine (cigarette bon marché sans filtre), puis quelqu'un se mettait à parler et je commençais à rêver. »

Les références à la fumée et au rêve, et surtout le vers *« We'd like to turn you on »* (Nous voudrions vous brancher) eurent pour conséquence une interdiction de la chanson à la radio dans plusieurs pays. Certains commentateurs étaient même convaincus que les trous des chaussées de Blackburn, tout comme ceux du toit de Paul, étaient une image des cicatrices d'une seringue hypodermique sur le bras d'un junkie.

En 1968, Paul reconnut que *A Day In The Life* était une « boutade ». « C'était la seule chanson de l'album qui soit une provocation délibérée, expliqua-t-il. Mais nous parlions de brancher les gens sur la vérité, pas sur le hash. » George Martin ajouta : « La partie "*Woke up, got out of bed*" (les "souvenirs d'école") est vraiment une référence à la marijuana, mais *Fixing A Hole* ne parlait pas d'héroïne, ni *Lucy In The Sky With Diamonds* de LSD. À l'époque, je me doutais déjà fortement que "*Went upstairs and had a smoke*" (Je suis monté m'en griller une) était une référence à la drogue. Lorsque l'on travaillait, ils disparaissaient souvent pour aller fumer, mais ils ne l'ont jamais fait devant moi. Ils descendaient à la cantine et Mal Evans gardait la porte. »

A DAY IN THE LIFE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 5'33"
Sortie UK : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1er juin 1967
Sortie US : album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 2 juin 1967

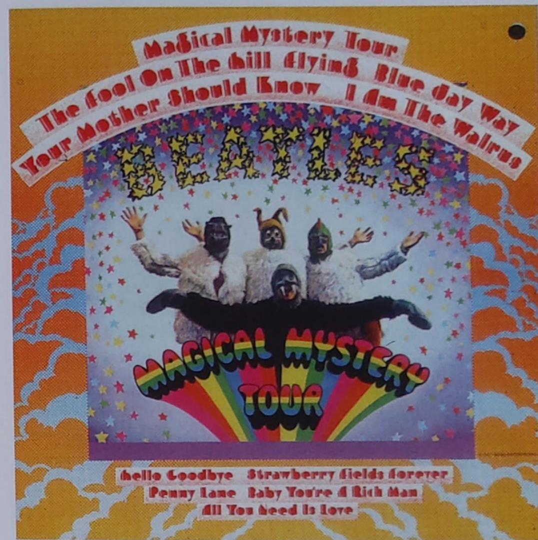
MAGICAL MYSTERY TOUR YELLOW SUBMARINE

Dès la fin de l'enregistrement de *Sgt Pepper*, les Beatles s'attelèrent à la réalisation de deux projets de films très différents l'un de l'autre : *Yellow Submarine* et *Magical Mystery Tour*.

Les Beatles n'étaient pas les initiateurs du projet de dessin animé de long métrage *Yellow Submarine*, mais cela ne les empêcha pas de s'impliquer dans son développement. Les quatre musiciens étaient heureux de se voir transformés en personnages de dessin animé, et proposèrent de nombreuses idées en plus des quatre chansons originales qu'ils composèrent pour ce projet. Le scénario fut réalisé par une équipe de scénaristes, dont faisait partie Erich Segal, l'auteur du best-seller *Love Story*. La trame de cette fantaisie psychédélique repose sur un heureux royaume du nom de *Pepperland*, où les méchants *Blue Meanies* ont pris le pouvoir. Les quatre garçons dans le vent quittent Liverpool et viennent à la rescousse du royaume dans un sous-marin jaune, et réussissent finalement à conquérir les *Meanies* grâce aux pouvoirs combinés de l'amour et de la musique.

Magical Mystery Tour était un projet novateur de téléfilm en couleurs de cinquante minutes. Il s'agissait au départ d'une idée de Paul, mais tous les Beatles furent bientôt impliqués à tous les stades de la production. Ils le financèrent, le mirent en scène, choisirent les acteurs, écrivirent le scénario, et apparurent eux-mêmes dans le film.

Les chansons de cette période, soit ces deux projets et le 45 tours *All You Need Is Love/Baby You're A Rich Man*, forment l'assortiment le plus fou et le plus psychédélique que les Beatles aient jamais produit, bien qu'il n'ait jamais été réuni en un seul disque. *Magical Mystery Tour* sortit en Angleterre sous la forme d'un double EP (45 tours de 4 titres) en décembre 1967, et un mois plus tôt sous la forme d'un album aux États-Unis. La bande originale du film *Yellow Submarine* ne sortit qu'en janvier 1969, peu après le double album *The Beatles*.



Le double EP *Magical Mystery Tour* servit de bande originale au téléfilm expérimental éponyme, qui s'attira les foudres des critiques.

Si les Beatles avaient voulu sortir un album juste après *Sgt Pepper* durant l'« Été de l'amour », cette incroyable collection éclectique aurait permis de clore en fanfare l'année 1967, avant de passer aux pensées plus sombres qui caractériseraient l'année suivante. L'année 1968 marqua le début d'une nouvelle période dans la carrière des Beatles, celle d'un retour aux sources.

Le film *Magical Mystery Tour*, qui parut sur les écrans britanniques le 26 décembre 1967, fut très mal reçu par la critique. Mais la musique eut plus de succès : le double EP se classa en deuxième place des charts, et l'album équivalent fut numéro un aux États-Unis.

La première du dessin animé *Yellow Submarine* eut lieu en juillet 1968. Le film fut un succès aux États-Unis, mais ne fut jamais vraiment distribué au Royaume-Uni. L'album, sur lequel les Beatles n'occupaient qu'une face, fut numéro trois en Angleterre et numéro deux aux États-Unis.

ALL YOU NEED IS LOVE

Début 1967, la BBC proposa aux Beatles de participer à ce qui allait être la première liaison télévisée mondiale jamais réalisée, pour une émission de cent vingt-cinq minutes distribuée dans vingt-six pays, et réalisée avec la collaboration des chaînes télévisées nationales de plusieurs pays d'Europe, de Scandinavie, d'Amérique du Nord, d'Amérique centrale. d'Afrique du Nord, ainsi que du Japon et d'Australie.

Pour marquer cette occasion, il fut demandé aux Beatles de composer une chanson simple, qui pourrait être comprise par des téléspectateurs de toutes nationalités. L'écriture commença fin mai, Paul et John travaillant sur des idées différentes jusqu'au moment où une chanson de John, *All You Need Is Love*, s'imposa comme une évidence. Elle avait non seulement un texte simple et une mélodie facile à retenir, mais surtout exprimait parfaitement les aspirations de la jeunesse de toute la planète en cet été 1967, opposée à la guerre du Vietnam.

ALL YOU NEED IS LOVE	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'48''
Sortie UK 45 tours :	7 juillet 1967
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	17 juillet 1967
Hit-parade US :	n° 1



Les Beatles écrivirent leur plaidoirie pour l'amour universel à l'occasion d'une émission télévisée de 1967, qui fut diffusée simultanément dans vingt-six pays.

Cette plaidoirie pour l'amour universel est une extension du message que John voulait déjà délivrer en 1965 dans *The Word*. Il était fasciné par la capacité qu'avaient les slogans à réunir les gens, et il avait la ferme volonté d'écrire une chanson aussi intemporelle que *We Shall Overcome* (« Nous triompherons », chanson traditionnelle du mouvement américain des droits civiques, popularisée dans les années soixante par le chanteur folk Pete Seeger). « J'adore les slogans, déclara un jour John. J'adore la pub, j'adore la télé. » Lorsqu'on lui demanda en 1971 si des morceaux comme *Give Peace A Chance* ou *Power To The People* étaient des chansons de propagande, il répondit : « Évidemment. Et *All You Need Is Love* l'était aussi. Je suis un artiste révolutionnaire. Mon art est voué au changement. »

Ce que les téléspectateurs découvrirent dans « Our World » le 25 juin 1967 était la recréation d'une séance d'enregistrement des Beatles : la rythmique avait été enregistrée le 14 juin, et la partie interprétée en direct était instantanément intégrée et mixée pour retransmission. Une atmosphère de fête fut arrangée dans le studio Un d'Abbey Road par des amis comme Mick Jagger, Marianne Faithfull, Eric Clapton et Keith Moon. Ils vinrent s'asseoir avec eux, tenir des ballons, agiter des banderoles, et se joignirent aux chœurs. George Martin accentua le message d'unité internationale en ouvrant la chanson sur quelques notes de *La Marseillaise*, et en concluant par des extraits de *In The Mood* de Glenn Miller, de Bach et de *Greensleeves*.

Le 45 tours sortit le 7 juillet et devint l'hymne de l'« Été de l'amour », un hymne à la paix, à l'amour et à la tolérance.

BABY, YOU'RE A RICH MAN

Tout comme pour *A Day In The Life*, deux chansons inachevées furent accolées pour créer *Baby, You're A Rich Man*, avec en ouverture une section due à John – laquelle devait initialement s'appeler One *Of The Beautiful People* –, avant d'enchaîner sur le refrain de Paul, *Baby, You're A Rich Man*.

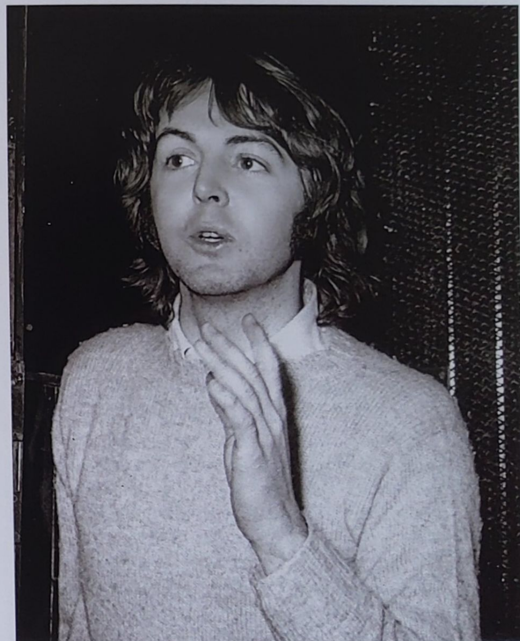
Les *beautiful people*, les «belles gens», était le nom que se donnaient les membres d'une génération de hippies qui, avec leurs cheveux longs, l'amour libre et la drogue, avaient créé une alternative à la société *straight*. Ils associaient le mot «beau» à tout ce qu'ils approuvaient. «Au fond de mon esprit, quelque part… il y a quelque chose qui me dit que tout est beau, explique Paul dans une interview défoncée accordée au magazine *International Times* en janvier 1967. Au lieu de m'opposer aux choses, du style "Oh! je n'aime pas cette émission à la télé", ou "Non, je n'aime pas le théâtre", je sais en réalité que c'est génial, que tout est génial et que rien n'est mauvais si on pense que tout est génial.»

En 1967, San Francisco était considérée comme la ville des *beautiful people*, parce que c'était là que le mouvement hippy avait pour la première fois été remarqué par les médias, et que c'était également là qu'avaient eu lieu les premiers *happenings* psychédéliques. Les Beatles avaient joué à San Francisco en 1964, 1965 et 1966, mais ils ne découvrirent réellement cette ville qu'en 1967. Paul, qui arriva le 4 avril, fut le premier à la visiter, et fit un bœuf avec le Jefferson Airplane. George se rendit le 7 août à Haight Ashbury, le quartier de San Francisco qui avait donné naissance à la presse underground, aux affiches psychédéliques, aux communautés, aux boutiques alternatives, aux cliniques gratuites, et à des légions de passants baroques. «Tu es notre maître à tous, George», lui cria un hippy alors qu'il dépassait le coin de Haight et de Masonic avec Pattie, Neil Aspinall et Derek Taylor.

BABY, YOU'RE A RICH MAN
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'03''
Sortie UK 45 tours : 7 juillet 1967, face B de *All You Need Is Love*
Sortie US 45 tours : 17 juillet 1967, face B de *All You Need Is Love*

George fut surpris par l'adoration hébétée qu'exprimaient tous ceux qui commencèrent à lui offrir des fleurs, des affiches, des poèmes et des drogues. «Vous devriez être vos propres maîtres, leur répondit-il. Vous n'avez pas besoin de suivre des ordres!» Lorsqu'il arriva dans un parc, George s'assit sur l'herbe, écouta les chansons que les gens chantaient, puis se mit à chanter *Baby, You're A Rich Man*.

«L'homme riche» de la composition de Paul est réputé être Brian Epstein. Dans une maquette de la chanson, John s'amuse à changer les paroles, transformant *«Baby you're a rich man too»* (Mon ami, tu es riche toi aussi) en *«Baby you're a rich fag Jew»* (Mon ami, tu es un riche juif pédé). «Ce que je voulais dire, expliqua John, c'est "arrête de te plaindre, tu es riche, nous sommes tous riches".»



Peut-être le manager des Beatles, Brian Epstein, servit-il de modèle à «l'homme riche» de Paul dans *Baby You're A Rich Man*.



HELLO GOODBYE

Alistair Taylor, qui travaillait pour Brian Epstein, demanda un jour à Paul comment il composait ses chansons, et Paul l'emmena dans son salon pour lui faire une démonstration sur son harmonium. Il dit à Alistair Taylor de crier le contraire de tout ce qu'il chantait, tout en commençant à jouer. Ce qui donna : noir/blanc, oui/non, *hello/goodbye* (bonjour/au revoir), etc. « Je ne me souviens plus du tout de la musique, raconta plus tard Taylor. Il faut que vous compreniez que les musiques étaient aussi courantes autour des Beatles que les chenilles en mai : certaines deviennent de magnifiques papillons, d'autres se dessèchent et meurent. Je ne sais pas si Paul a vraiment composé sa chanson à mesure qu'il avançait, où s'il l'avait déjà en tête. Quoi qu'il en soit, quelques jours plus tard, il est arrivé au bureau avec une maquette du nouveau 45 tours : *Hello Goodbye*. »

La fin de la chanson, durant laquelle les Beatles répètent *hela, hey, aloha*, vint spontanément en studio (*aloha* est une façon affectueuse de dire bonjour en hawaïen).

Hello Goodbye n'est peut-être qu'un simple jeu de vocabulaire mis en musique mais, dans l'ambiance mystique de 1967, le public attendait de Paul une explication plus profonde. Dans une interview pour *Disc*, il eut l'amabilité de fournir une explication : « La réponse est que tout est simple. C'est une chanson qui parle de tout et de rien. Si tu as le noir, alors tu dois avoir le blanc. C'est ce qui est extraordinaire dans la vie. »

Hello Goodbye sortit en 45 tours en novembre 1967, et grimpa aussitôt au sommet des charts, le chœur des *alohas* de la fin fut repris dans le film *Magical Mystery Tour*.

Dans *Only A Northern Song* (page suivante), George s'en prend à Northern Songs, la société gérant les droits de leurs chansons.

HELLO GOODBYE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'31''
Sortie UK 45 tours : 24 novembre 1967
Hit-parade UK : n° 1
Sortie US 45 tours : 27 novembre 1967
Hit-parade US : n° 1

ONLY A NORTHERN SONG

Only A Northern Song fut enregistrée en février 1967 et devait être la chanson de George sur *Sgt Pepper*, mais fut écartée, pour être finalement utilisée sur la bande originale de *Yellow Submarine*. *Only A Northern Song* était une sérieuse pique lancée contre les arrangements financiers des Beatles. Les droits d'édition de leurs chansons étaient gérés par Northern Songs Ltd, une société dont 30 % des parts appartenaient à Paul et à John, tandis que Ringo et George n'en possédaient que 1,6 % chacun. Cela voulait dire que John et Paul, en plus d'être les principaux compositeurs du groupe, bénéficiaient également d'un énorme avantage dans la maison d'édition. Pour Northern Songs, George n'était qu'un compositeur sous contrat.

Dans *Only A Northern Song*, George se plaint de cet état de fait, disant que ce qu'il écrit n'a aucune importance, parce que, de toute façon, l'argent que cela rapportera ira dans d'autres poches que les siennes. Le problème sous-jacent, qui ne fut exprimé qu'après la séparation des Beatles, était son sentiment que ses chansons n'étaient pas jugées sur leur qualité, et que l'on ne lui offrait qu'une présence symbolique sur les albums. « Au début, j'étais vraiment heureux d'avoir une chanson sur chaque album. C'était un peu "Hé ! je suis là, moi aussi !" commenta George. Parfois, j'amenais des chansons qui étaient meilleures que certaines des leurs, mais il fallait que l'on en ait enregistré peut-être huit des leurs pour qu'ils acceptent d'*écouter* l'une des miennes. »

Il n'est donc pas surprenant que George – qui expliqua en 1964 : « La sécurité est ce que je désire avant tout. De l'argent à dépenser sans raison et de l'argent de côté au cas où » – soit finalement devenu le Beatle qui ait eu le moins envie de reformer les Beatles.

ONLY A NORTHERN SONG
Auteurs : Harrison
Durée : 3'27''
Sortie UK : album *Yellow Submarine*, 17 janvier 1969
Sortie US : album *Yellow Submarine*, 13 janvier 1969

ALL TOGETHER NOW



Paul, Ringo et George posent avec l'effigie en carton de John, pendant la conférence de presse organisée en juillet 1968 pour le lancement du dessin animé *Yellow Submarine*.

All Together Now fut composée en studio en mai 1967, Paul fournissant la plus grande partie du travail. C'était une chanson du genre de *Yellow Submarine*, à reprendre en chœur, et John fut ravi d'apprendre que les supporters britanniques la chantaient pendant les matchs de football.

All Together Now est ce que les Beatles ont fait de plus proche d'une comptine enfantine, s'inspirant probablement de celles qu'ils avaient apprises quand ils étaient enfants, ou d'une chanson de marelle apprise à Liverpool. Iona Opie, spécialiste du folklore et rédactrice du *Oxford Dictionnary of Nursery Rhymes*, pense que si les paroles semblent familières, c'est parce qu'elles s'appuient sur la mémoire collective : «Je n'ai réussi à distinguer aucune influence particulière dans *All Together Now*, aucune citation, dit-elle. Il y a tant de comptines sur l'alphabet et sur les chiffres que tout le monde en a appris au moins une. Cette chanson semble sortir tout droit du subconscient universel.»

Paul Horn se souvient d'avoir entendu cette chanson alors que les Beatles se trouvaient en Inde, mais au lieu de chanter «H, I, J, I love you», les gens chantaient «H, I, Jay Guru Dev», en l'honneur du maître spirituel maharishi

ALL TOGETHER NOW
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'13''
Sortie UK : album *Yellow Submarine*, 17 janvier 1969
Sortie US : album *Yellow Submarine*, 13 janvier 1969

HEY BULLDOG

Hey Bulldog fut enregistrée le 11 février 1968, alors que les Beatles se trouvaient dans les studios d'Abbey Road pour tourner le film de promotion de *Lady Madonna*. Paul leur suggéra que, au lieu de faire semblant d'être en train d'enregistrer *Lady Madonna*, ils feraient mieux d'enregistrer réellement quelque chose ; John sortit alors un texte inachevé qu'il avait écrit pour *Yellow Submarine*. Il expliqua aux autres ce qu'il avait en tête avec cette chanson, et tous se mirent à faire des suggestions pour les paroles. Un des vers déjà écrit par John, *«Some kind of solitude is measured out in news»* (Un certain type de solitude se mesure en nouvelles), devint *«[…] is measured out in you»* ([…] se mesure en toi), suite à une erreur de lecture (il est possible que l'erreur de Paul ne soit pas tout à fait involontaire). Ils décidèrent de ne pas la corriger.

Le bouledogue du titre n'existait pas avant la séance d'enregistrement. Les paroles originales parlaient d'une grosse grenouille *(bullfrog)*, et l'assonance poussa Paul a aboyer à la fin de la chanson, au grand amusement de tous les autres. Ils décidèrent donc de changer le titre et d'adapter les paroles.

HEY BULLDOG	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'14''
Sortie UK :	album *Yellow Submarine*, 17 janvier 1969
Sortie US :	album *Yellow Submarine*, 13 janvier 1969



Paul, à côté du bus qui joue un rôle important dans le téléfilm *Magical Mystery Tour*.

IT'S ALL TOO MUCH

George était le Beatle qui parlait le plus souvent de ses expériences du LSD en termes mystiques. *It's All Too Much*, enregistrée en mai 1967, fut composée, expliqua George, « à la manière d'un enfant après les réalisations qui m'apparurent durant plusieurs expériences au LSD et qui furent plus tard confirmées par la méditation ».

À travers des images de soleils d'argent et de flots de temps, cette chanson tente de décrire l'irrésistible illusion de voir son identité engloutie par une force bienfaisante. Trois mois après cet enregistrement, George rencontra le maharishi Mahesh Yogi et commença à penser que ses expériences du LSD avaient été une étape plutôt qu'une destination. « Le LSD n'est pas une véritable solution, expliqua-t-il en septembre 1967. Le LSD ne te donne rien. Il te permet d'apercevoir des possibilités que tu n'aurais peut-être pas remarquées, mais ce n'est pas la réponse. Il peut t'aider à aller de A à B, mais lorsque tu arrives à B, tu vois C, et tu vois que si tu veux aller plus haut, il faut le faire bien. Il est possible d'y arriver autrement que par la drogue : par le yoga, la méditation et toutes ces choses. »

IT'S ALL TOO MUCH	
Auteurs :	Harrison
Durée :	6'28''
Sortie UK :	album *Yellow Submarine*, 17 janvier 1969
Sortie US :	album *Yellow Submarine*, 13 janvier 1969

MAGICAL MYSTERY TOUR

Dans l'avion qui le ramenait à Londres le 11 avril 1967, après qu'il eut rendu visite à Jane Asher à Denver pour fêter son vingt et unième anniversaire, Paul se mit à travailler sur une idée d'émission télévisée exceptionnelle des Beatles. Le groupe n'avait plus envie de se limiter aux comédies qui avaient fait leur succès au cinéma à leurs débuts, et Paul était fasciné par l'idée de réaliser lui-même un film ; il travaillait déjà avec une caméra 8 mm et avait composé des bandes-son électroniques.

Encouragé par l'ambiance expérimentale de cette époque, Paul envisagea de réaliser un film sans scénario pour lequel les personnages et les lieux de tournage étaient définis à l'avance, mais où l'histoire et l'action se développaient spontanément devant les caméras. Son idée était de réunir les Beatles et un assortiment d'acteurs et de personnages pittoresques dans un étrange voyage en autocar à travers la campagne anglaise.

Hunter Davies résuma ainsi la situation dans l'article qu'il publia dans le *Sunday Times*, la veille du passage de *Magical Mystery Tour* à la télévision : « Ils avaient décidé que ce film serait magique, ce qui

MAGICAL MYSTERY TOUR	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'51''
Sortie UK :	EP *Magical Mystery Tour*, 8 décembre 1967
Sortie US :	album *Magical Mystery Tour*, 27 novembre 1967

voulait dire qu'ils pourraient réaliser toutes les idées qui leur venaient, et que ce film serait mystérieux, dans le sens où ni eux ni les passagers ne sauraient à l'avance ce qui allait se passer… »

« Ce sera un mystère pour tout le monde, avait annoncé Paul aux autres Beatles. Et même pour nous. »

Il y a deux principales sources d'inspiration derrière *Magical Mystery Tour*. La première est l'usage très répandu dans la classe ouvrière anglaise du *mystery tour*, une excursion organisée en bus, pour laquelle seul le chauffeur connaît l'itinéraire et la destination. La seconde était l'idée qu'avait eue l'écrivain américain Ken Kesey (l'auteur de *Vol au-dessus d'un nid de coucou)* de traverser les États-Unis dans un autocar entièrement décoré de couleurs psychédéliques. À l'avant était inscrit *« Furthur »* (Plus loin) et à l'arrière *« Caution : Weird Load »* (Attention, chargement étrange). L'idée de Kesey était de remplir un car de *freaks* adeptes de la contre-culture, de mettre la musique à fond, de verser du LSD dans les boissons, et de partir pour voir ce qui arriverait. Son chauffeur était Neal Cassidy, qui avait inspiré le personnage de Dean Moriarty à Jack Kerouac pour *On The Road (Sur la route)* ; l'histoire de Ken Kesey et de ses Merry Pranksters fut finalement racontée dans le livre de Tom Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid* Test (sorti en France sous le titre *Acid test*).

Les Beatles étaient au fait des activités de Kesey ; après la fondation du label Apple Record, celui-ci leur rendit visite pour discuter de la possibilité d'enregistrer un album parlé.

Le 25 avril, Paul arriva dans les studios d'Abbey Road muni simplement du titre de la chanson, du premier vers, et d'une idée de mélodie. Il expliqua aux autres qu'il voulait que sa chanson ressemble à une publicité télévisée, expliquant au public ce qu'était son produit. Mal Evans fut chargé de trouver des affiches de véritables « excursions-mystère » afin qu'ils puissent réutiliser certaines des accroches ; mais, après avoir fait le tour des gares routières, il revint les mains vides. Lorsqu'ils eurent enregistré une première ébauche de l'accompagnement musical, Paul demanda que tout le monde cherche des mots évoquant des « excursions-mystère », et Mal Evans les nota. Ils trouvèrent *invitation, reservation, trip of a lifetime*, et *satisfaction guaranteed*, mais cela ne suffisait pas, et ils complétèrent la piste vocale en chantant tout ce qui leur passait par la tête. Deux jours plus tard, Paul revenait avec un texte entier.

Le morceau fut utilisé pour la séquence d'introduction du film.



« Une tête, une tête ! » George et Paul lors d'une pause, pendant le tournage de *Magical Mystery Tour*.

THE FOOL ON THE HILL



Bien que la chanson n'ait pas été enregistrée avant septembre, Paul avait commencé à travailler sur *The Fool On The Hill* en mars 1967, à l'époque où il composait *With A Little Help From My Friends*.

Hunter Davies se souvient d'avoir regardé Paul jouer et chanter « une superbe chanson, très lente, parlant d'un homme insensé assis sur une colline », tandis que John écoutait en regardant fixement Cavendish Avenue par la fenêtre. « Paul la chanta plusieurs fois, faisant la, la, la, à la place des mots qu'il n'avait pas encore trouvés. Lorsqu'il eut enfin terminé, John lui dit qu'il valait mieux écrire les paroles, pour qu'il ne les oublie pas. Paul lui répondit que ça allait, qu'il ne les oublierait pas », ajoute Davies.

Paul croisa un jour à Londres, sur Primrose Hill, un mystérieux inconnu qui allait lui inspirer indirectement *Fool On The Hill*.

The Fool On The Hill (Le fou sur la colline) parle d'un idiot savant ; un homme que tous croient fou, mais dont la folie dissimule une véritable sagesse. Une expérience que Paul aurait vécue est censée avoir contribué à l'image du fou sur la colline, selon les propos de Alistair Taylor dans son livre *Yesterday*.

Taylor se souvient d'une promenade qu'il avait faite un matin très tôt sur Primrose Hill, avec Paul et sa chienne Martha. Ils avaient regardé le soleil se lever avant de s'apercevoir que Martha avait disparu. « Nous avons fait demi-tour pour rentrer, et nous avons soudain vu cet homme qui se tenait derrière nous, écrit Taylor. Il était entre deux âges, habillé de façon fort respectable, avec un imper fermé. Cela pouvait ne rien avoir d'étrange, mais il était arrivé jusqu'à nous depuis l'autre côté de la colline dans un silence absolu. »

Paul et Taylor étaient certains que l'homme n'était pas là quelques secondes plus tôt, parce qu'ils avaient fouillé les environs à la recherche de Martha. Il semblait être apparu par miracle. Les trois hommes échangèrent des salutations, l'homme dit quelques mots sur la beauté du paysage, puis s'éloigna. Lorsque Paul et Taylor regardèrent autour d'eux, il avait disparu. « Il n'y avait pas le moindre signe de lui, raconte Taylor. Il avait disparu du flanc de la colline comme s'il avait été emporté dans les airs ! Personne n'aurait pu courir jusqu'aux arbres les plus proches en aussi peu de temps, et personne n'aurait pu passer de l'autre côté de la crête. » Paul et Taylor jugèrent ce fait d'autant plus mystérieux qu'inspirés par la vue magnifique qu'ils avaient sur Londres et par ce lever de soleil, ils avaient, juste avant l'apparition de cet homme, longuement discuté de l'existence de Dieu. « Paul et moi partagions la même sensation que quelque chose d'étrange venait de se produire. Nous nous sommes assis sur le banc, un peu nerveux, et Paul a dit : "Qu'est-ce que tu penses de ça ? C'est bizarre. Il était là, n'est-ce pas ? Nous lui avons parlé ?" Une fois rentrés à Cavendish, nous avons passé le reste de la matinée à parler de ce que nous avions vu et entendu et ressenti, poursuit Taylor. Ça ressemble à un fantasme de bouffeur d'acides de dire qu'on a eu une expérience religieuse sur Primrose Hill avant que la ville ne s'éveille, mais nous n'avions rien pris ni l'un ni l'autre. Nous avions à peine bu quelques whiskies-Coca durant la nuit. Nous avions tous les deux l'impression d'avoir vécu une expérience religieuse mystique, mais nous nous refusions à dire, même entre nous, ce que ou qui nous avions vu sur la colline durant ces quelques secondes. »

Dans *Magical Mystery Tour*, la chanson *The Fool On The Hill* fut utilisée pour la séquence dans laquelle on voit Paul au sommet d'une colline qui domine Nice.

FOOL ON THE HILL

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'00''
Sortie UK :	EP *Magical Mystery Tour*, 8 décembre 1967
Sortie US :	album *Magical Mystery Tour*, 27 novembre 1967

FLYING

Les Beatles avaient déjà enregistré deux instrumentaux : *Cry For A Shadow*, en Allemagne en 1961 (alors qu'ils accompagnaient Tony Sheridan sous le nom de Beat Brothers), et l'inédit *12-Bar Original* en 1965. *Flying* est le seul instrumental sorti sur un album des Beatles.

Ils avaient besoin d'un accompagnement musical pour une scène de *Magical Mystery Tour*, et *Flying* émergea lors d'un bœuf dans les studios d'Abbey Road. Enregistré sous le titre de travail *Aerial Tour Instrumental*, le morceau fut signé par les quatre musiciens, et consiste en une base rythmique sur laquelle furent ajoutés un Mellotron, un orgue inversé, et des chœurs.

FLYING
Auteurs :
Harrison/Lennon/McCartney
Durée : 2'16''
Sortie UK :
EP *Magical Mystery Tour*, 8 décembre 1967
Sortie US :
album *Magical Mystery Tour*, 27 novembre 1967



George attend le tournage de la séquence réservée à *Blue Jay Way* dans *Magical Mystery Tour*.

BLUE JAY WAY

BLUE JAY WAY
Auteurs :
Harrison
Durée : 3'56''
Sortie UK :
EP *Magical Mystery Tour*, 8 décembre 1967
Sortie US :
album *Magical Mystery Tour*, 27 novembre 1967

Blue Jay Way fut composée par George en août 1967 durant un voyage en Californie avec Pattie, Neil Aspinall et Alex Mardas. À leur arrivée à l'aéroport de Los Angeles le 1er août, ils furent conduits jusqu'à une petite villa avec piscine qu'ils avaient louée sur Blue Jay Way, une rue se situant dans les hauteurs des collines de Hollywood, au-dessus de Sunset Boulevard. La villa appartenait à Robert Fitzpatrick, un avocat d'affaires spécialisé dans l'industrie du disque, alors en vacances à Hawaii.

Derek Taylor, l'ancien attaché de presse des Beatles qui travaillait depuis dans la publicité à Los Angeles, devait leur rendre visite le premier soir, mais se perdit dans l'entrelacs de canyons menant à la villa, et prit un sérieux retard. Il y avait un petit orgue Hammond dans un coin du salon, et George passa le temps à composer une chanson sur le fait de se retrouver dans une maison sur Blue Jay Way alors que ses amis étaient perdus dans le brouillard.

Le fait que Blue Jay Way soit une rue difficile à trouver est de notoriété publique : on peut tout à fait s'en trouver géographiquement proche, mais en être séparé par un ravin. On retrouve cette chanson dans *Magical Mystery Tour*, illustrée par un prisme de huit images, dont celle de George en veste rouge assis par terre et jouant d'un piano dessiné sur le sol.

Derek Taylor s'est beaucoup amusé à la lecture des critiques de cette chanson : un journaliste supposait que le vers dans lequel George demandait à ses invités de ne plus trop tarder (*«not to be long»*) était en réalité un conseil adressé aux jeunes, les enjoignant de ne pas appartenir (*«not to belong»*) à la société. Un célèbre musicologue affirmait que lorsque George disait que ses amis s'étaient perdus, il voulait tout simplement dire que toute une génération s'était dévoyée. «Ce n'était qu'une petite chanson toute simple», s'esclaffa Taylor.



YOUR MOTHER SHOULD KNOW

Your Mother Should Know, une composition de Paul, a certainement été écrite dès mai 1967, à l'époque où John et Paul cherchaient une chanson pour l'émission « Our World ». Tout comme *When I'm Sixty-Four*, cette chanson s'inspire de la musique que son père jouait dans sa jeunesse avec le Jim Mac's Jazz Band. Jim McCartney avait formé son propre groupe de ragtime en 1919, et jouait dans les environs de Liverpool des morceaux comme *Birth Of The Blues*, ou *Stairway To Paradise*. Un jour, Paul surprit son père en enregistrant l'une de ses compositions, rebaptisée *Walking In The Park With Eloise*, sous le pseudonyme des Country Hams.

Your Mother Should Know illustra une scène de *Magical Mystery Tour* dans laquelle les Beatles apparaissent en queue-de-pie blanche, descendent un grand escalier, et sont rejoints par une formation de danseurs et danseuses. Dans les paroles, le fait que n'importe quel succès connu de sa mère (née en 1909) aurait été composé avant qu'elle ne fût née est logique, puisque l'on parle d'une époque où le succès n'était pas déterminé par les ventes de disques, mais par les ventes de partitions.

Il est possible que Paul et John aient écrit *Your Mother Should Know* dès mai 1967.

YOUR MOTHER SHOULD KNOW
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'29''
Sortie UK : EP *Magical Mystery Tour*, 8 décembre 1967
Sortie US : album *Magical Mystery Tour*, 27 novembre 1967

I AM THE WALRUS

La surprenante longueur de la chanson (plus de quatre minutes et demie) et sa structure décousue doivent beaucoup au fait que *I Am The Walrus* soit un amalgame de trois idées de chanson différentes, sur lesquelles John travaillait à l'époque sans qu'elles lui paraissent suffisantes pour justifier un morceau entier. La première, inspirée par une sirène de police qu'il avait entendue dans le lointain depuis sa maison de Weybridge, commençait par les mots *Mis-ter ci-ty policeman* et se poursuivait au rythme de la sirène. La deuxième était une chanson pastorale parlant de John dans son jardin de Weybridge, et la troisième un délire absurde, dans la tradition du non-sens anglais, où il est question d'être assis sur un flocon d'avoine.

John déclara à Hunter Davies, qui poursuivait alors la préparation de sa biographie officielle des Beatles : « Je ne sais pas ce qu'elles vont devenir. Elles pourraient tout aussi bien devenir des parties d'une même chanson. » D'après Pete Shotton, le catalyseur fut la lettre qu'il reçut d'un élève de l'école de Quarry Bank, expliquant que l'un des professeurs d'anglais faisait analyser les chansons des Beatles à ses élèves. La lettre en question avait été envoyée par Stephen Bayley, qui reçut une réponse datée du 1er septembre 1967 (lettre qui fut vendue aux enchères par Christie's à Londres en 1992). La nouvelle amusa John, qui décida d'embrouiller de telles gens en composant une chanson remplie d'allusions incompréhensibles et incohérentes. Il demanda à Shotton de lui rappeler le genre de paroles de chansons que les enfants inventaient dans les cours d'école, et écrivit : « *Yellow matter custard, green slop pie, All mixed together with a dead dog's eye, Slap it on the buty, ten foot thick, Then wash it all down with a cup of cold sick* » (Crème anglaise



Dans *I Am The Walrus*, John se montre une fois de plus d'une ironie mordante en traitant Allen Ginsberg de «pingouin rudimentaire».

jaune et gâteau à la pâtée vert, mélangés avec l'œil d'un chien mort, fais-en un sandwich de trois mètres d'épaisseur, et fais-le passer avec une tasse de vomi froid).

John imagina ensuite des images absurdes (*semolina pilchards*, des pilchards en semoule, *elementary penguins*, des pingouins rudimentaires), et inventa des mots sans aucun sens (*textpert*, *crabalocker*), avant d'ajouter une introduction qu'il avait écrite sous acide. Il mélangea tout cela avec les trois chansons inachevées qu'il avait montrées à Hunter Davies. «Voyons ce que ces connards seront capables de trouver là-dedans», aurait-il dit à Pete Shotton lorsqu'il eut terminé. Quand le journaliste de *Playboy* lui demanda d'expliquer *I Am The Walrus* quelque treize années plus tard, John répondit que Dylan avait parfois frisé l'escroquerie dans ses paroles sans jamais se faire prendre, et qu'il s'était dit qu'il pouvait le faire aussi. Le pingouin rudimentaire qui chante *Hare Krishna* est une pique contre Allen Ginsberg qui, à l'époque, chantait le mantra *Hare Krishna* lors de ses lectures publiques.

L'enregistrement de *I Am The Walrus* débuta le 5 septembre et se poursuivit de façon irrégulière durant tout le mois, parce que George Martin essayait de trouver un équivalent musical aux mots et aux images de John. Il fit pour cela appel à des violons, des violoncelles, des cuivres, des clarinettes et un ensemble de seize choristes, en plus des Beatles eux-mêmes.

I AM THE WALRUS
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4'37''
Sortie UK 45 tours : 24 novembre 1967, face B de *Hello Goodbye*
Sortie US 45 tours : 27 novembre 1967, face B de *Hello Goodbye*

LADY MADONNA

Le 45 tours *Lady Madonna* fut la première indication de la nouvelle direction des Beatles, un retour salvateur aux sources du rock and roll. Après *Sgt Pepper* et *Magical Mystery Tour*, le public et la critique s'attendaient à plus de complexité encore, mais les Beatles défièrent encore une fois toutes les prévisions.

La mélodie fut empruntée à *Bad Penny Blues*, un morceau du trompettiste de jazz Humphrey Lyttelton, qui avait été un grand succès en Angleterre en 1956 et qui avait été produit par George Martin. «Nous avons demandé à George comment ils avaient obtenu ce son sur *Bad Penny Blues*, se souvient Ringo. George nous a dit qu'ils avaient utilisé des balais pour la batterie, alors j'ai fait de même, et nous avons enregistré une piste avec juste un piano et des balais.» Cet emprunt ne dérangea pas du tout Lyttelton, qui s'était de toute façon inspiré d'un riff de Dan Burley. «On ne peut pas déposer un rythme, et le rythme est tout ce qu'ils ont emprunté,

LADY MADONNA

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2' 18''
Sortie UK 45 tours :	15 mars 1968
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	18 mars 1968
Hit-parade US :	n° 4



expliqua-t-il. J'ai trouvé que c'était un très beau compliment. Aucun des Beatles ne s'intéressait au jazz traditionnel, mais ils connaissaient et appréciaient *Bad Penny Blues*, parce que c'est un morceau bluesy, un peu *skiffle*, plutôt qu'un exercice de style traditionnel. »

Paul voulait que cette chanson soit une célébration de la maternité. « Comment font-elles ? demanda-t-il lors d'une interview pour *Musician* en 1986. Comment trouvent-elles le temps de donner le sein à un bébé ? Où trouvent-elles l'argent pour vivre ? Comment fait-on toutes ces choses que les femmes font ? »

Le chanteur américain Richie Havens se souvient qu'il se trouvait avec Paul dans un club de Greenwich Village pour voir jouer Jimi Hendrix lorsqu'une jeune fille vint voir le Beatle et lui demanda si *Lady Madonna* avait été inspirée par l'Amérique. « Non, répondit Paul. J'étais en train de lire un magazine africain et j'ai vu une femme avec un bébé. La légende de la photo disait *Mountain Madonna* (la Madone de la montagne), et je me suis exclamé : "Oh ! non, *Lady Madonna* !" Et j'ai composé cette chanson. »

Après les délires psychédéliques de *Magical Mystery Tour*, les Beatles revinrent au rock pur et dur de leurs débuts avec *Lady Madonna*.

THE INNER LIGHT

Le 29 septembre 1967, John et George étaient les invités de David Frost pour son émission télévisée de début de nuit « The Frost Report ». Le thème du débat était la méditation transcendantale, et incluait une interview du maharishi Mahesh Yogi filmée un peu plus tôt à l'aéroport de Londres.

Dans le public invité aux studios de Wembley se trouvait un spécialiste de sanskrit, Juan Mascaró, professeur à Cambridge. Le mois suivant, Mascaró fit parvenir à George un exemplaire de *Lamps Of Fire*, une anthologie de textes philosophiques de différentes traditions dont il était l'auteur. Il suggéra à George d'envisager la possibilité de mettre en musique des vers du *Tao Te King*, et en particulier un poème intitulé *The Inner Light* (La lumière intérieure).

Dans sa préface à *Lamps Of Fire*, Mascaró écrivit : « Les textes de ce livre sont des lampes de feu. Certaines brillent plus que d'autres, mais elles se fondent toutes en une seule vaste lampe que saint Jean de la Croix appelait "La lampe de l'être de Dieu". »

The Inner Light fut la première chanson de George à apparaître sur un 45 tours, ayant été choisie comme face B de *Lady Madonna*, le dernier 45 tours des Beatles sur le label Parlophone.

THE INNER LIGHT
Auteurs : Harrison
Durée : 2'36"
Sortie UK 45 tours : 15 mars 1968, face B de *Lady Madonna*
Sortie US 45 tours : 18 mars 1968, face B de *Lady Madonna*



HEY JUDE

Le lancement de *Magical Mystery Tour* se fit dans une débauche de costumes.

John et Yoko ayant commencé à vivre ensemble, Cynthia entama une procédure de divorce. Ils trouvèrent un arrangement selon lequel, entre-temps, Cynthia et Julian restaient à Kenwood, tandis que John et Yoko s'installaient dans un appartement de Montagu Square, au centre de Londres.

Paul avait toujours été très proche du fils de John, Julian, qui était alors âgé de cinq ans. Pour assurer Cynthia et son fils de son soutien lors de cette épreuve, il descendit à Weybridge en voiture depuis son domicile de St. John's Wood pour lui offrir une rose rouge. Paul utilisait souvent le temps qu'il passait au volant pour penser à de nouvelles chansons, et, ce jour-là, inquiet à la pensée de l'avenir incertain de Julian, il se mit à fredonner *Hey Julian*, en improvisant des paroles sur le thème du réconfort. À un moment donné, durant cette heure de route, *Hey Julian* devint *Hey Jules*, et Paul trouva les mots *«Hey Jules, don't make it bad, Take a sad song, and make it better»* (Hey Jules, ne le prends pas mal, pense à une chanson triste, et rends-la meilleure). Ce n'est que plus tard, lorsqu'il retravailla les paroles pour terminer la chanson, qu'il changea Jules en Jude, parce que ce nom sonnait mieux.

Tout comme pour nombre des chansons de Paul, la mélodie menait les paroles, et il donnait la priorité aux sonorités sur le sens. Un vers en particulier. *«The movement you need is on your shoulder»* (L'élan dont tu as besoin est sur ton épaule, à portée de main), n'était d'après lui que temporaire. Lorsque Paul joua sa chanson devant John le 26 juillet 1968, il lui dit que ce vers devait être réécrit, parce qu'il avait l'impression de chanter qu'il avait un perroquet sur l'épaule. « C'est probablement le meilleur vers de la chanson, lui répondit John. Ne le change pas. Je sais ce qu'il veut dire. »

Julian Lennon a toujours su qu'il était à l'origine de *Hey Jude*, mais il dut attendre 1987 pour entendre tous les détails de cette histoire de la bouche de Paul McCartney, sur lequel il était tombé par hasard dans le hall d'un hôtel de New York. « C'était la première fois depuis des années que nous avions l'occasion de nous asseoir et de discuter tous les deux, raconte Julian. Il m'a dit qu'il s'était beaucoup inquiété pour moi à l'époque, qu'il pensait à ce qui m'arrivait, et à ce que serait mon avenir. Paul et moi étions très proches, j'étais plus souvent avec lui qu'avec papa. Peut-être que Paul s'intéressait plus aux enfants. Nous étions très copains et je pense qu'il y a bien plus de photos de moi en train de jouer avec Paul que de photos de moi avec papa. »

Ce n'est que récemment que Julian a commencé à s'intéresser à son passé. Paul avait raison d'imaginer que son enfance et son adolescence seraient difficiles. « Je n'ai jamais voulu savoir la vérité sur ce que papa était, et comment il était avec moi, admet Julian. Je ne voulais pas savoir la vérité, alors je ne posais pas de questions. Des mots terribles ont été prononcés à mon sujet, comme lorsqu'il a déclaré que j'étais sorti d'une bouteille de whisky un samedi soir, des choses comme ça. C'est dur à encaisser. Tu te demandes où est l'amour dans tout ça… C'était vraiment horrible, pour un enfant, et j'en suis resté marqué pendant des années. Je me disais : "Mais comment peut-on dire une telle chose de son putain de fils!" »

Hey Jude fut le plus grand succès en 45 tours de toute l'histoire des Beatles. La chanson prit la tête des charts dans le monde entier, et plus de cinq millions d'exemplaires furent vendus avant la fin de l'année 1968.

HEY JUDE

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	7'08''
Sortie UK 45 tours :	30 août 1968
Hit-parade UK :	n° 1
Sortie US 45 tours :	26 août 1968
Hit-parade US :	n° 1

THE BEATLES

The Beatles, plus généralement connu sous le nom d'album blanc, surprit par sa pureté et sa simplicité. Les Beatles donnaient l'impression d'avoir produit l'antithèse de *Sgt Pepper*. Un titre long? Appelons-le juste *The Beatles*. Une pochette multicolore? Faisons-la blanc uni. Une production extraordinaire et des mixages incroyables? Prenons des guitares acoustiques pour la moitié des morceaux. Des paroles d'une surprenante profondeur? Parlons de cow-boys et de cochons en chocolat.

Le nouvel ingrédient le plus significatif de l'album était l'influence du gourou hindou maharishi Mahesh Yogi. Pattie Harrison avait assisté à l'une de ses conférences en février 1967, et elle encouragea George et les autres Beatles à se rendre à un colloque similaire qui était organisé le 24 août 1967 à l'hôtel Hilton, sur Park Lane, à Londres. Suite à cette rencontre et dès le lendemain, les Beatles se rendirent à Bangor, au Pays de Galles, pour un stage d'introduction à la méditation transcendantale prévu pour durer dix jours.

Le dimanche 27 août 1967, alors qu'ils se trouvaient à Bangor, les Beatles apprirent que Brian Epstein avait été trouvé mort dans son appartement londonien du quartier de Belgravia, ce qui précipita leur retour à Londres. La perte d'Epstein, qui était leur manager depuis l'année 1962 et était un peu devenu leur second père, est certainement un élément qui les rendit plus sensibles à l'enseignement et au rôle de guide du maharishi, qu'ils rejoignirent en Inde en février 1968.

Ce voyage en Inde fut non seulement une période de répit bienvenue dans une vie par trop stressante, leur offrant pour la première fois depuis bien longtemps le temps de réfléchir, mais surtout il leur permit, en les réunissant, de ranimer leur amitié et leur envie de faire de la musique ensemble. Paul Horn, un flûtiste américain qui se trouvait à Rishikesh en même temps qu'eux, pense que la méditation a été un puissant stimulant pour les Beatles. « La méditation permet de mieux se comprendre soi-même, explique-t-il. Il n'y a qu'à voir à quel point ils se sont montrés prolifiques en un laps de temps relativement court. Ils se trouvaient dans l'Himalaya, loin de toute pression, et sans téléphone. Le rythme de la vie moderne étouffe toute créativité, mais celle-ci revient dès que l'on a une occasion de prendre du champ. »



Les Beatles passèrent un certain temps en Inde à suivre l'enseignement du maharishi Mahesh Yogi, ce qui leur permit de souffler et d'écrire les chansons postérieures à *Sgt Pepper*.

À leur retour, les Beatles annoncèrent qu'ils ramenaient avec eux trente chansons qu'ils utiliseraient sur leur nouvel album. *The Beatles* est effectivement composé de trente titres, mais ceux-ci n'avaient pas tous été composés en Inde, et certains des morceaux « hindous » ne furent jamais enregistrés par les Beatles (les chansons de George *Sour Milk Sea* et *Circles*, par exemple). On peut raisonnablement compter que la moitié des chansons de *The Beatles* furent composées durant ce voyage, ce qui eut pour conséquence de donner à ces titres une base acoustique, puisqu'ils n'avaient accès ni à des guitares électriques ni à des claviers.

John déclara plus tard que *The Beatles* était le premier album naturel, après leur grande période « réfléchie ». Ce double album sortit en novembre 1968 et se plaça aussitôt en tête des charts.

BACK IN THE USSR

Il existait une sorte de rivalité aimable entre les Beatles et les Beach Boys, chaque nouvel album de l'un des groupes incitant l'autre à se surpasser. De son propre aveu, l'écoute de *Rubber Soul* fut un véritable choc pour Brian Wilson, qui ne pouvait croire à une telle cohérence et à autant de variété. « Cela m'a tellement impressionné, expliqua-t-il, que j'ai aussitôt voulu faire la même chose, réaliser un album dont chaque chanson serait géniale. » Sa réponse à *Rubber Soul* fut *Pet Sounds*, le couronnement de la carrière des Beach Boys, avec des chansons comme *Sloop John B*, *Caroline No*, *Wouldn't It Be Nice*, et *God Only Knows*. Lorsque Paul entendit *Pet Sounds*, il fut tout autant impressionné et conçut *Sgt Pepper*.

Malgré la ferveur de leur admiration mutuelle, les membres des deux groupes se fréquentaient peu. Carl Wilson et Mike Love avaient assisté au concert donné par les Beatles à Portland, Oregon, le 22 août 1965, et ils les rejoignirent dans leur loge après le show. En avril 1967, Paul, de passage à Los Angeles, leur rendit visite en studio alors que Brian Wilson travaillait sur le morceau *Vegetables*.

Le contact le plus prolongé qu'aient eu les membres de ces deux groupes eut lieu en février 1968, lorsque les quatre Beatles et leurs compagnes partirent à Rishikesh, en Inde, étudier la méditation transcendantale. Trois autres musiciens professionnels suivirent le même enseignement : le chanteur écossais Donovan, le flûtiste américain Paul Horn, et Mike Love, des Beach Boys. Les musiciens passèrent beaucoup de temps à parler, jouer et composer ensemble.

L'une des chansons que provoqua de cette rencontre est *Back In The USSR*, que Paul composa comme un pastiche des Beach Boys et



Entre les Beach Boys et les Beatles, c'était toujours à qui en ferait le plus.

de Chuck Berry. La chanson trouve son origine dans un commentaire que Mike Love fit à Paul alors qu'ils prenaient leur petit déjeuner à Rishikesh. «Tu ne crois pas qu'il serait plutôt amusant de faire une version soviétique de *Back In The USA?*» avança-t-il, faisant allusion au 45 tours cocardier de Chuck Berry, qui avait remporté un immense succès en 1959, et dans lequel le chanteur expliquait à quel point il était heureux d'être de retour dans son Amérique civilisée, avec ses cafés, ses drive-ins, ses gratte-ciel, ses hamburgers et ses juke-box. Les Beach Boys s'étaient déjà inspirés de cette chanson, ainsi que d'une autre composition de Chuck Berry, *Sweet Little Sixteen*, pour composer *California Girls* et *Surfin'USA*, dans lesquelles ils chantaient les louanges des jeunes Californiennes et du surf.

Paul suivit ce conseil, et composa une parodie qui parlait de l'URSS comme Berry l'avait fait pour les États-Unis, et rendait aux femmes soviétiques l'hommage que les Beach Boys avaient rendu aux Californiennes. Après une décennie de compositions consacrant des lieux comme Memphis. Chicago ou La Nouvelle-Orléans, il était saisissant d'entendre le nom de Moscou dans une chanson de rock. « L'idée de parler des filles de Géorgie, et de traiter l'Ukraine comme si c'était la Californie m'avait beaucoup plu », raconte Paul.

Les conservateurs américains furent choqués par *Back In The USSR*, parce que la chanson semblait célébrer l'ennemi en pleine guerre froide, à une époque où les États-Unis étaient en guerre contre les Viêt-cong, qui étaient soutenus par les Russes. Ces garçons aux cheveux longs, qui avaient déjà reconnu se droguer, étaient-ils



À la sortie de *Back In The USSR*, certains conservateurs américains traitèrent les Beatles de communistes.

en plus devenus communistes? L'activiste américain antirock David A. Noebel, auteur de *Communisme, Hypnotisme et Beatles*, bien qu'incapable de prouver leur appartenance au parti communiste, était certain qu'ils propageaient la cause du socialisme révolutionnaire. «John Lennon et les Beatles faisaient partie intégrante du milieu révolutionnaire, et furent abondamment complimentés par la presse communiste, écrivit-il. Tout particulièrement pour l'album blanc, qui contient *Back In The USSR* et *Piggies.*» Une phrase de *Back in The USSR* laissa les anticommunistes particulièrement stupéfaits : «*You don't know how lucky you are, boy, Back in the USSR*» (Tu ne connais pas ta chance, mon gars, d'être de retour en URSS).

S'il s'était un peu renseigné, Noebel se serait aperçu que la ligne officielle du parti était que les Beatles représentaient la décadence du capitalisme. Tout comme les nazis considéraient le jazz et la peinture abstraite comme des exemples de dégénérescence qui devaient être remplacés par un art officiel reconnu par la censure, les communistes fulminaient contre la malédiction du rock and roll et encourageaient la propagation d'une musique qui vantait les vertus de l'État. Les jeunes Soviétiques appréciaient la musique des Beatles tout autant que leurs homologues occidentaux, mais n'y avaient accès qu'à travers des enregistrements pirates, des disques importés en fraude, et les radios occidentales qu'ils réussissaient à capter. En 1988, alors que la guerre froide touchait à sa fin, Paul rendit hommage à ses fans soviétiques en enregistrant un album de classiques du rock sur Melodia, le label d'État.

«*Back In The USSR* est une main tendue, déclara Paul. Ils aiment notre musique, là-bas. Les maîtres du Kremlin ne l'aiment peut-être pas, mais les gosses l'adorent.»

BACK IN THE USSR
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'43''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

DEAR PRUDENCE

DEAR PRUDENCE
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 3'56''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

La *Prudence* de la chanson était Prudence Farrow (la sœur cadette de l'actrice américaine Mia Farrow), qui suivait le même enseignement que les Beatles en Inde. La chanson était une supplique qui lui était adressée afin qu'elle sorte de ses trop longues périodes de méditation pour se détendre avec le reste du groupe.

À la fin de la maquette de *Dear Prudence*, John continue de jouer de la guitare et dit : «Personne ne devait se douter qu'un jour ou l'autre, elle se déchaînerait, sous la supervision du maharishi Mahesh Yogi. Tous les gens présents s'inquiétaient pour elle parce qu'elle devenait folle. Alors nous avons chanté pour elle.» Plus tard, John expliqua que Prudence était devenue un peu dingue, elle était restée enfermée trois semaines dans sa chambre pour méditer et « rencontrer Dieu plus vite que tous les autres».

Les souvenirs de Paul Horn. le flûtiste américain, abondent en ce sens. D'après lui, Prudence était une personne extrêmement sensible, et le fait de s'immerger directement dans une méditation profonde, ce qui allait à l'encontre des conseils du maharishi, l'avait plongée dans un état catatonique. «Elle avait un teint de cendres et ne reconnaissait plus personne, raconta-t-il. Elle ne reconnaissait même plus son frère, qui était lui aussi à Rishikesh. La seule personne qui semblait évoquer quelque chose pour elle était le maharishi. Nous étions tous très inquiets, et le maharishi lui a assigné une infirmière à plein temps.»

Prudence dément être devenue folle, mais reconnaît qu'elle était plus fanatique que les Beatles en ce qui concerne la méditation. «Je méditais depuis 1966, et je pensais déjà venir à Rishikesh en 1967; alors, quand j'ai pu faire le voyage, ça a été comme un rêve devenu réalité, explique-t-elle. Le fait d'être là était pour moi plus important que tout au monde. J'avais la ferme intention de méditer autant que



possible, afin d'acquérir une expérience suffisante pour pouvoir l'enseigner moi-même. Je sais que j'ai dû surprendre les autres, parce que je retournais directement dans ma chambre après les conférences et les repas pour méditer. John, George et Paul voulaient s'asseoir, jouer quelque chose et passer un bon moment, alors que je filais dans ma chambre. Ils prenaient tout à fait au sérieux ce qu'ils faisaient, mais n'étaient pas aussi fanatiques que moi. La chanson que John a écrite dit juste : "Sors un peu et viens t'amuser avec nous, sors de ta chambre et viens passer un bon moment". »

C'est d'ailleurs ce qu'elle finit par faire, et elle apprit à bien connaître les Beatles. Les participants se retrouvaient en petits groupes de discussion après les leçons, et le maharishi lui fit intégrer celui de John et George, pensant que ce serait bon pour elle. « Nous parlions de ce que nous vivions, raconte-t-elle. Nous remettions en question la réalité, nous nous interrogions sur notre identité et sur tout ce qui se passait. Je les aimais bien, et je crois qu'ils m'aimaient bien aussi. »

Bien que la chanson ait été écrite en Inde et que Prudence ait souvent entendu les Beatles, Mike Love et Donovan jouer là-bas, John ne lui joua jamais *Dear Prudence*. « C'est George qui m'en a parlé, se souvient-elle, vers la fin, juste avant qu'ils ne partent. Il m'a dit qu'ils avaient écrit une chanson sur moi, mais je ne l'ai entendue qu'à la sortie de l'album. J'en fus très flattée. »

Le maharishi Mahesh Yogi s'inquiétait pour Prudence Farrow, une de ses disciples, qu'il estimait trop sensible.

GLASS ONION

Dans une époque agitée par d'importants mouvements socio-culturels, les Beatles étaient souvent perçus comme des prophètes, et chaque chanson était passée à la loupe à la recherche de symboles et d'allusions qui pouvaient délivrer un message. Qui était l'*Eggman* de *I Am The Walrus?* Est-ce que le thé dont on parlait dans *Lovely Rita* était de la marijuana? Est-ce que *Henry The Horse* était un terme d'argot pour héroïne?

Les Beatles étaient eux-mêmes en grande partie responsables de ces folles interprétations, au moins pour s'être servis de la terminologie de la poésie et du *nonsense*. John, en particulier, avait pris plaisir à obscurcir sans cesse le sens de ses paroles. Mais, en 1968, il était revenu vers une écriture plus simple et plus directe, particulièrement évidente dans les morceaux ramenés d'Inde.

Glass Onion était une réponse humoristique à tous ceux qui se penchaient sur ses écrits à la recherche d'un sens caché. Pour composer cette chanson, John commença par reprendre les mots et les images des chansons des Beatles les plus énigmatiques (*Strawberry Fields Forever*, *There's A Place*, *Within You Without You*, *I Am The Walrus*, *Lady Madonna*, *The Fool On The Hill* et *Fixing A Hole*). Puis il ajouta en plaisantant que le morse de *I Am The Walrus* était en réalité Paul. (Dans certaines cultures primitives, le morse est symbole de mort; en 1969, lorsque courut la rumeur prétendant que Paul s'était tué en 1966 dans un accident de voiture, les tenants de cette théorie virent dans cette plaisanterie l'une des « nombreuses » confirmations de leur hypothèse.) Enfin, John ajouta quatre nouvelles images provocantes pour donner un peu de travail à ses fans « littéraires » : des tulipes inversées, un oignon de verre, une plage coulée dans le fer, et un joint à queue d'aronde.

GLASS ONION
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'17''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



Derek Taylor, attaché de presse d'Apple Corporation, affirme avoir vu de curieux arrangements floraux dans un restaurant londonien.

Les tulipes inversées (*« Bent back tulips »*), expliqua Derek Taylor, étaient une référence à l'arrangement floral tout à fait particulier de Parkes, un restaurant londonien très couru dans les années soixante. « Quand on s'asseyait à table, on se demandait ce qui se passait avec les fleurs, puis on s'apercevait qu'il s'agissait de tulipes dont les pétales avaient été retournés en arrière, ce qui faisait que l'on voyait la face interne des pétales et les étamines. C'est pour cela que John dit "*To see how the other half live*" (Pour voir comment vit l'autre moitié). Il veut dire voir comment vit l'autre moitié de la fleur, mais aussi, Parkes étant un restaurant chic, voir comment vit l'autre moitié de la société. »

Les autres images ont toutes une explication simple : *« The Cast-Iron Shore »* (La plage coulée dans le fer) est le surnom de la plage de Liverpool (également appelée Cassie), dont le sable est noirâtre et l'eau grise ; un joint à queue d'aronde (*dovetail joint*) est un assemblage de bois fait d'un tenon en forme de queue d'hirondelle et de la mortaise correspondante ; et *Glass Onion* (Oignon de verre) était le nom que John voulait utiliser pour les Iveys, un groupe qui avait signé chez Apple en juillet 1968.

OB-LA-DI OB-LA-DA

Paul entendit pour la première fois les mots « Ob-La-Di, Ob-La-Da » dans la bouche d'un joueur de congas nigérian du nom de Jimmy Scott, qu'il avait rencontré au Bag O'Nails, une boîte de Soho. Scott, un personnage flamboyant et inoubliable, vêtu de tenues africaines et portant toujours des lunettes noires, était renommé pour ses expressions : « Il les utilisait à toute heure du jour », rappelle Doug Trendle (également connu sous le pseudonyme de Buster Bloodvessel), qui fit plus tard partie avec Scott du groupe Bad Manners. « Il parlait tout le temps comme ça. Il appartenait à une tribu Yorumba, et si vous rencontrez un Yorumba, il vous dira que *Ob-La-Di Ob-La-Da* veut dire *Life goes on* (La vie continue). »

Jimmy Anonmuogharan Scott Emuakpor est né à Sapele, au Nigeria. Il émigra vers l'Angleterre dans les années cinquante et trouva du travail dans les clubs de jazz de Soho. Il joua avec Georgie Fame and the Blue Flames dans les années soixante, accompagna Stevie Wonder pour sa tournée britannique de 1965, puis fonda son propre groupe, le Ob-la-di Ob-la-da Band.

Le fait que Paul se soit servi de l'une de ses expressions pour composer une chanson devint matière à controverse. « Ça l'avait fâché parce qu'il voulait un pourcentage, raconta Paul à *Playboy* en 1984. Je lui ai dit : "Jimmy, ça n'est qu'une expression : si tu avais écrit la chanson, tu aurais eu ton pourcentage". »

Ob-La-Di Ob-La-Da est parfois cité comme le premier morceau de reggae blanc : la phrase est yorumba, mais la chanson et ses personnages sont jamaïcains. Lors de l'enregistrement, Paul s'est trompé à un moment et a chanté *« Desmond stayed at home and did his pretty face »*, alors que ce devait être Molly qui restait à la maison

pour se faire belle, mais cette erreur plut aux Beatles, et ils conservèrent cette version sur le disque. Paul adorait cette chanson et voulait la sortir en 45 tours. John l'a toujours détestée.

Jimmy Scott joua des congas durant la séance d'enregistrement d'*Ob-La-Di Ob-La-Da*, le 5 juillet 1968, et ce fut la seule et unique fois qu'il joua avec les Beatles. Quelques mois plus tard, il participa à l'enregistrement de *Beggar's Banquet* des Rolling Stones, puis les accompagna lors du concert gratuit qu'ils donnèrent à Hyde Park en 1969. Toujours en 1969, il fut arrêté et incarcéré à la prison de Brixton, en attente de jugement pour non-paiement de la pension alimentaire de sa femme. Il demanda à la police d'entrer en contact avec les bureaux des Beatles, pour demander si Paul acceptait de prendre en charge tous les frais de justice, une addition assez lourde. Paul accepta, à condition qu'il abandonne l'action qu'il avait intentée pour *Ob-La-Di Ob-La-Da*.

Jimmy Scott quitta l'Angleterre en 1969 et ne revint qu'en 1973, pour se consacrer aux ateliers de musique africaine et de percussions du projet « Pyramid Arts », organisé à l'est de Londres. En 1983, il rejoignit le groupe Bad Manners, et en faisait encore partie lorsqu'il est mort, en 1986. « On venait de faire une tournée aux États-Unis, et il a attrapé une pneumonie, se souvient Doug Trendle. Lorsque nous sommes rentrés en Angleterre, ils l'ont fouillé à l'aéroport, parce qu'il était nigérian. Il est resté nu durant deux heures. Le lendemain, il a été hospitalisé, et il est mort. Personne ne sait exactement quel âge il avait, parce qu'il avait menti sur son âge lors de l'obtention de son premier passeport britannique. Il devait avoir environ soixante-quatre ans. »

En juillet 1986, un concert avec Bad Manners, Hi Life International, The Panic Brothers, Lee Perry and the Upsetters et bien d'autres fut

OB-LA-DI OB-LA-DA

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'08''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968



La version d'*Ob-La-Di Ob-La-Da* interprétée par Marmalade atteignit le sommet des charts britanniques, fin 1968.

organisé au Town and Country Club de Londres au bénéfice du Jimmy Scott Benevolent Fund. Scott laissait derrière lui une veuve, Lurcrezia, et douze enfants issus de deux mariages. « Jimmy était un homme irrésistible, plein de rythme et de charme, à l'éloquence rare, écrivit Lurcrezia dans le programme du concert. Les histoires qu'il racontait sur les gens, les lieux ou les événements étaient une éternelle source de joie. »

Paul, qui était toujours resté en contact avec Jimmy, écrivit également dans ce programme : « C'était un très bon ami. Durant les années soixante, nous nous retrouvions souvent dans des clubs, et avons passé bien des heures à discuter jusqu'à la fermeture. C'était quelqu'un qui avait une idée très positive de la vie, et travailler avec lui était un plaisir. »

WILD HONEY PIE

Wild Honey Pie, le texte le plus court et le plus répétitif de toute l'histoire des Beatles, émergea spontanément lors d'un bœuf à Rishikesh. « Ce n'était qu'un extrait d'un instrumental qui ne nous avait pas convaincus, expliqua Paul. Mais Pattie Harrison l'aimait beaucoup, alors nous avons décidé de le mettre dans l'album. »

Par coïncidence, Mike Love venait de cosigner un morceau des Beach Boys du nom de *Wild Honey*.

WILD HONEY PIE
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 0'52''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



Les Beatles se baladent à Hyde Park, à Londres, en 1967. L'identité du gentleman au journal reste à ce jour mystérieuse.

THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL

Bungalow Bill, dit la chanson, partit à la chasse au tigre avec son fusil et son éléphant ; mais il emmenait toujours avec lui sa mère en cas d'accident. *The Continuing Story Of Bungalow Bill*, composée par John à Rishikesh, raconte l'histoire authentique de Richard Cooke III, un jeune étudiant américain venu rendre visite à sa mère, qui suivait l'enseignement du maharishi.

John décrit Bungalow Bill comme étant un jeune Américain modèle, fils à maman anglo-saxon, avec sa petite tête ronde *(« The all-American bullet-headed Saxon mother's son »)*, et Cooke admet que la description est assez juste. Il mesurait près d'un mètre quatre-vingt-dix, était habillé en blanc, lorsque les Beatles le virent pour la première fois, et avait les cheveux courts. « Les autres Beatles étaient très aimables, mais John est resté assez distant, raconte Richard Cook. Ils étaient le symbole de la contre-culture, et j'étais le jeune Américain type, sportif et étudiant. Nous n'avions pas beaucoup de sujets de discussion en commun. »

La chasse au tigre dont il est question eut lieu à trois heures de Rishikesh. Y participèrent Richard Cooke (surnommé Rik) et sa mère, qui furent emmenés à dos d'éléphant, puis qui se dissimulèrent sur un *marchand*, une plate-forme de bois installée dans un arbre.

« Rik s'est assis, et je suis restée derrière lui, se souvient Nancy. Peu de temps après, j'ai vu un éclair jaune et noir. J'ai hurlé, et Rik s'est retourné et a abattu le tigre d'une balle dans l'oreille. »

« J'étais très excité à l'idée d'avoir tué un tigre, raconte Richard Cooke. Mais le Texan qui avait organisé cette chasse est venu me voir et m'a dit : "Tu l'as tué, mais n'en parle à personne. Pour le reste

du monde, tu n'as pas tué ce tigre." Il voulait rentrer chez lui avec la peau et les griffes en trophée. »

C'est à leur retour à l'ashram que Richard Cooke eut des remords, se demandant si la mort de cet animal lui vaudrait un mauvais karma. Lui et sa mère eurent une discussion avec le maharishi, en présence de John et de Paul.

« Leur présence lors de notre entrevue avec le maharishi était entièrement due au hasard, explique Richard Cooke. Ma mère parle assez fort, et elle racontait avec excitation cette histoire de chasse au tigre ; le maharishi était atterré d'apprendre que ses disciples pouvaient effectivement faire une chose pareille. À ma connaissance, c'est la seule fois où il faillit se mettre en colère. »

« Rik lui a dit que cette chasse l'avait mis mal à l'aise, et qu'il pensait qu'il ne tuerait plus jamais un animal, explique Nancy. Le maharishi a répondu : "Tu avais ce désir, Rik, et maintenant tu ne l'as plus ?", et alors John a ajouté : "Tu ne trouves pas cette activité quelque peu destructrice ?" J'ai répondu : "Eh bien, John, c'était le tigre ou nous. Il se dirigeait droit sur l'endroit où nous nous trouvions." C'est ce qui est devenu dans la chanson "*If looks could kill, it would have been us instead of him*" (Si un regard pouvait tuer, ç'aurait été nous au lieu de lui). »

Le nom de Bungalow Bill fut inspiré à John par Buffalo Bill, et par le fait que les disciples étaient logés dans des bungalows.

Richard Cooke n'eut vent de la chanson *Bungalow Bill* que lorsqu'il commença à recevoir des cartes postales disant « Hé, qu'as-tu tué, Bungalow Bill ? » (*« Hey, Bungalow Bill, What did you kill ? »*, le refrain de la chanson), de la part d'amis qui l'avaient reconnu. Il partage maintenant son temps entre Hawaii et l'Oregon, et est photographe pour le magazine *National Geographic*.

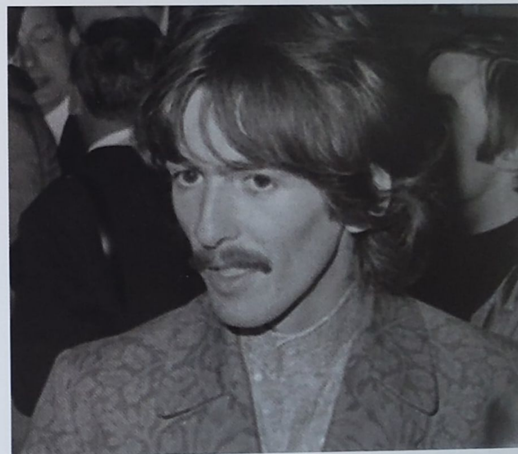
THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'14''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968

WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS

WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS
Auteurs : Harrison
Durée : 4'45''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

George était en train de lire le *Yi-King*, le livre chinois des transformations, et décida d'appliquer son concept, fondé sur le hasard, à la composition. Un jour, il prit un roman sur une étagère, décidé à composer une chanson à partir des premiers mots qu'il lirait. Ces mots furent *gently weeps* (pleure doucement), et George se mit à écrire. Il commença à enregistrer en juillet 1968, mais, trouva que les autres Beatles n'accordaient pas suffisamment d'intérêt à sa chanson. En septembre, il reprit l'enregistrement, avec son ami Eric Clapton à la guitare.



En pleine période mystique, George se servit du concept du hasard explicité dans le *Yi-King* pour composer *My Guitar Gently Weeps*.



HAPPINESS IS A WARM GUN

John eut l'idée de cette chanson lorsqu'il découvrit un magazine dédié aux armes, qui appartenait à George Martin et traînait dans les studios. Un titre en couverture disait : « Le bonheur est une arme chaude dans votre main. » La phrase était trop belle pour qu'il l'oublie, et il commença à jouer avec ces mots. « Je me suis dit, quelle phrase incroyable ! remarqua plus tard John. Une arme chaude veut dire qu'on vient de tuer. »

John appelait souvent Yoko « mère » ; dans *Happiness Is A Warm Gun*, elle devint même pour lui « mère supérieure ».

John ne vivait que depuis peu de temps avec Yoko Ono, l'artiste japonaise qu'il avait rencontrée lors d'une exposition à l'automne 1966. De son propre aveu, il se sentait à l'époque « très axé sur le sexe », et l'idée d'une arme chaude prit rapidement d'autres connotations, donnant naissance à de nouvelles allusions, comme les démangeaisons du doigt sur la gâchette, et bien d'autres.

La chanson parlait de n'importe qui, et la chanson parlait de Yoko. C'était elle qu'il tenait dans ses bras, elle qui était trop intelligente pour rater quoi que ce soit, et elle qu'il appelait toujours mère, ou mère supérieure.

Mais le texte original, assez simple et principalement obscène, a été enrichi d'images inspirées par le hasard et le LSD, lors d'une soirée où John, Derek Taylor, Neil Aspinall et Pete Shotton s'étaient retrouvés dans une maison que Derek Taylor louait à Peter Asher, à Newdigate, près de Dorking dans le Surrey. « John nous a dit qu'il avait écrit la moitié d'une chanson, et qu'il voulait que nous lancions des phrases au hasard, que Neil noterait, explique Taylor. Tout d'abord, il nous a demandé comment décrire une fille très intelligente. Je me suis souvenu d'une phrase de mon père, "*She's not a girl who misses much*" (C'est une fille qui ne rate pas grand-chose). Ça n'a pas l'air d'un grand compliment, mais dans le Merseyside, à l'époque, c'était certainement le mieux qu'une femme puisse obtenir. Puis j'ai raconté l'histoire d'un type que ma femme Joan et moi avions rencontré à l'hôtel Carrick Bay, sur l'île de Man. Nous buvions un verre assez tard, au bar, et un habitué qui aime bien discuter avec les touristes nous a soudain dit : "J'adore porter des gants de moleskine, vous savez. Ça me fait une drôle d'impression quand je sors avec mon amie." Puis il ajouta : "Mais je ne veux pas donner de détails", alors nous n'avons pas demandé, mais ça a fourni le vers "*She's well acquainted with the touch of the velvet hand*" (Elle a une grande habitude du toucher des doigts de velours). Puis les paroles disent "*Like a lizard on a window pane*" (Comme un lézard sur une vitre). À mon avis, c'est un symbole de rapidité. Souvent, quand nous vivions à Los Angeles, on tournait la tête et on voyait des petits lézards qui filaient sur la vitre, poursuit Taylor. "*The man in the crowd with the multicoloured mirrors on his hobnail boots*" (L'homme dans la foule avec des miroirs multicolores sur ses bottes ferrées) vient de quelque chose que j'avais lu dans un journal. Un fan de l'équipe de football de Manchester City avait été arrêté par la police, parce qu'il avait fixé des miroirs sur le bout de ses chaussures pour regarder sous la jupe des filles. Nous nous sommes dit que c'était vraiment un moyen tortueux et retors de se faire un petit frisson. Les miroirs sont devenus multicolores et les bottes ferrées pour des questions de rime, une licence poétique, ajoute Taylor. Les mots "*Lying with his eyes while his hands are working overtime*" (Mentant avec ses yeux tandis que ses mains font des heures supplémentaires) viennent d'un autre article que j'avais lu, qui parlait d'un homme qui portait une cape et des fausses mains en plastique qu'il posait sur le comptoir des boutiques ; avec les vraies, il attrapait tout ce qu'il pouvait et remplissait un sac attaché à sa ceinture. Je ne sais pas d'où vient "*A soap impression of his wife*", mais l'idée de manger quelque chose puis d'en faire don au National Trust ("*which he ate and donated to the National Trust*") vient d'une conversation que nous avions eue sur l'horreur des promenades dans les espaces publics du Merseyside, où l'on trouve des étrons derrière tous les buissons et dans tous les anciens abris aériens. L'idée de faire don de ce que l'on a mangé au National Trust (organisme voué à la conservation des paysages et des monuments historiques) est donc assez claire », conclut Taylor. « *A soap impression of his wife* », est le souvenir, mais aussi l'empreinte glissante du corps de sa femme. L'enregistrement de cette chanson débuta le jour où Linda Eastman arriva à Londres pour vivre avec Paul.

HAPPINESS IS A WARM GUN
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'43''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



Paul et Jane Asher se séparèrent en 1968, mais restèrent très bons amis.

MARTHA MY DEAR

Martha était peut-être le nom du bobtail de Paul, une chienne de deux ans, mais *Martha My Dear* n'était vraiment pas une chanson d'amour pour chien.

Martha My Dear est une supplication adressée à une jeune fille qui a toujours été la muse du chanteur; il lui demande de se souvenir de lui, parce qu'il croit toujours qu'ils sont faits l'un pour l'autre. En janvier 1968, Paul et Jane Asher avaient annoncé qu'ils se marieraient dans l'année, mais Paul s'est mis à sortir avec d'autres filles pendant que Jane était en tournée, et elle annonça en juillet la rupture de leurs fiançailles. « Nous nous voyons encore et nous nous aimons encore, mais ça ne peut pas marcher, expliqua-t-elle à l'époque. C'est peut-être un amour d'enfance qui nous fera nous retrouver et nous marier quand nous aurons soixante ans. »

Martha My Dear fut enregistrée en octobre 1968, alors que Paul sortait déjà avec Linda Eastman. Jane fit la connaissance de l'illustrateur Gerald Scarfe au début des années soixante-dix, et ils se marièrent en 1981.

MARTHA MY DEAR
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'28''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

I'M SO TIRED

Durant leur séjour à Rishikesh, les Beatles assistaient à deux cours magistraux de quatre-vingt-dix minutes chaque jour et consacraient la plus grande partie du temps restant à la méditation. Les disciples étaient censés augmenter la durée de leur méditation à mesure que se perfectionnait leur maîtrise de cette technique. L'un des disciples annonça un jour qu'il avait réussi une séance de quarante-deux heures. John découvrit que cette vie de tranquillité et de réflexion provoquait chez lui des insomnies, et qu'il se sentait de plus en plus fatigué.

I'm So Tired (Je suis si fatigué), composée après trois semaines en Inde, parlait non seulement de sa fatigue physique, mais aussi de tout ce qui commençait à lui manquer. L'Académie de méditation interdisait alcool et drogues, et John rêvait d'une cigarette et d'un bon verre. Un ami réussissait parfois à faire passer une bouteille de vin.

Mais c'est surtout Yoko Ono qui lui manquait. Ce n'était pas encore une liaison, parce que John ne savait pas quoi faire de son mariage. Il avait brièvement envisagé de faire venir Yoko à Rishikesh, puis avait considéré que l'idée de faire cohabiter Cynthia et Yoko sous le même toit lui poserait trop de problèmes.

I'M SO TIRED
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'03''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

BLACKBIRD

Il existe de nombreuses versions de la création de *Blackbird*. L'une dit simplement que Paul s'est éveillé un matin à Rishikesh, a entendu un merle *(blackbird)*, a pris sa guitare pour retranscrire le chant de l'oiseau, et a ainsi ajouté un morceau à l'album blanc. L'autre version prétend qu'il avait entendu à la radio les nouvelles concernant les tensions raciales aux États-Unis, et qu'il avait trouvé que l'image d'un merle à l'aile brisée se débattant pour voler était une bonne métaphore pour les minorités raciales opprimées qui commençaient à faire entendre leur voix (littéralement, *blackbird* veut dire oiseau noir).

Le problème de la seconde version est que la mort de Martin Luther King, qui déclencha les émeutes d'avril 1968, n'eut lieu qu'après son retour à Londres, alors que la chanson était déjà dans ses cartons.

La belle-mère de Paul, Angie McCartney, raconte que *Blackbird* a été écrite pour sa mère, Edie Stopforth : « Après une longue maladie, ma mère est restée quelque temps à la maison, pour que Jim et moi puissions nous occuper d'elle. Paul nous a rendu visite pendant cette période, et il a passé du temps avec elle, assis au bord de son lit. Elle lui a dit qu'elle entendait souvent un oiseau chanter pendant la nuit. Paul apporta un petit magnétophone dans sa chambre et enregistra le son de l'oiseau. »

Paul expliqua que l'air de cette chanson ne lui avait pas été inspiré par un chant d'oiseau, mais par la bourrée de la *Suite pour luth en mi mineur* de Bach (BWV 996) qu'il avait apprise plus jeune à la guitare. Il a voulu offrir un réconfort face à l'oppression vécue par les femmes noires au États-Unis.

BLACKBIRD
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2' 18''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

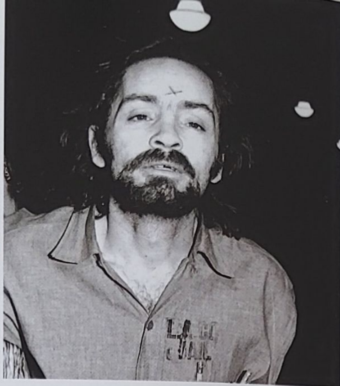
Le terme « *blackbird* » était utilisé de façon péjorative pour désigner les Africains aux heures sombres de la traite des esclaves. Dans les années soixante, les militants pour l'égalité des droits se sont approprié ce terme et lui ont donné une consonance positive. Un musical, *Fly Blackbird* (chansons de C. Bernard Jackson et James Hatch), connut un immense succès à Broadway en 1962.

Une nuit, durant l'été 1968, Paul régala les fans réunis autour de sa maison d'une version acoustique de *Blackbird*. Margo Bird, une ancienne *Apple Scruff* (nom donné aux fans qui se retrouvaient et passaient des heures devant les bureaux d'Apple, sur Savile Row), se souvient : « Je pense qu'il y avait une jeune fille avec lui, Francie Schwartz. Nous étions toujours dehors, et il devenait évident qu'elle ne ressortirait pas. Il avait une salle de musique au dernier étage de la maison ; il a ouvert la fenêtre, s'est assis sur le rebord, et nous l'a jouée. C'était un peu après le lever du soleil. »

Paul cite souvent *Blackbird* en exemple du fait que ses meilleures chansons lui sont venues spontanément, les mots et la musique s'étant conjugués sans effort conscient de sa part.



Les paroles de *Blackbird* sont censées constituer une réflexion sur le meurtre de l'activiste noir américain Martin Luther King.



En 1971, Charles Manson, un obsédé des Beatles, assassina huit personnes puis écrivit « *Pig* » sur les murs avec leur sang.

PIGGIES

George a dit de *Piggies* qu'il s'agissait d'un commentaire social, et que la chanson ne fait pas beaucoup plus que se moquer des classes moyennes en les traitant de porcs, un terme de dérision généralement réservé dans les années soixante à la police.

Cette chanson devint célèbre en 1971 lorsqu'il fut révélé que Charles Manson, gourou de la célèbre « tribu Manson », avait interprété ses paroles d'une manière toute personnelle qui en faisait un avertissement annonçant à l'establishment blanc qu'ils étaient prêts à la révolution.

La phrase la plus significative pour lui était celle qui disait que ce dont avaient vraiment besoin ces cochons, c'était d'une bonne fessée (*« What they need's a damn good whacking »*). D'après des témoins, c'était l'un des vers favoris de Manson, et il le citait souvent avant d'être emprisonné pour sa participation à une série de meurtres sanglants que beaucoup virent comme le sinistre chapitre final de l'épopée hippie.

L'élément qui permit de lier les huit meurtres (cinq au domicile de Sharon Tate, deux chez Leno LaBianca et un chez Gary Hinman) était le fait que les mots *pig*, *pigs* ou *piggy* étaient écrits sur les murs en lettres de sang. Les LaBianca avaient même été tués avec des couteaux et des fourchettes, simplement parce qu'il était fait mention de ces ustensiles dans les paroles.

George fut horrifié par cette interprétation maniaque du texte d'une chanson qu'il trouvait plutôt modérée, rappelant que l'idée de la fessée lui avait été suggérée par sa mère quand il cherchait une rime pour *backing* et *lacking*. « Ça n'avait rien à voir avec les policiers américains ou les cinglés californiens », ajouta-t-il.

PIGGIES
Auteurs : Harrison
Durée : 2'04''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

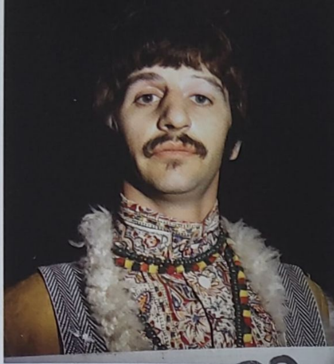
ROCKY RACCOON

Rocky Raccoon était un western en musique, composé par Paul alors qu'il se trouvait en Inde. L'action se passe dans les montagnes du Dakota et raconte l'histoire du jeune Rocky, dont la petite amie, Nancy Magill, s'enfuit avec Dan. Rocky poursuit Dan et le provoque en duel, mais Dan est le plus rapide. Rocky est ensuite soigné dans sa chambre par un docteur qui sent le gin.

« Quand j'ai écrit cette chanson, nous étions assis sur le toit d'un des bungalows de Rishikesh, raconte Paul. J'ai commencé à placer les accords, et le titre original était *Rocky Sassoon*. Puis, avec John et Donovan, nous nous sommes mis à improviser le texte, et tout est venu très vite. C'est finalement devenu *Rocky Raccoon*, parce que cela faisait plus cowboy. »

Margo Bird a entendu dire que le docteur avait été inspiré par un véritable médecin. « Paul avait une Mobylette avec laquelle il est sorti un jour de mai 1966. Il planait un peu et a fait une chute ; il s'est coupé la lèvre et ébréché une dent, raconte-t-elle. Le médecin qui est venu le soigner puait le gin. Comme son geste n'était pas tout à fait assuré, il l'a mal recousu, et c'est pourquoi Paul a eu une marque sur la lèvre pendant un moment. »

ROCKY RACCOON
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'32''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



DON'T PASS ME BY

Don't Pass Me By (Ne me néglige pas), au titre approprié, fut la première chanson des Beatles à avoir été entièrement composée par Ringo. Jusque-là, ses seules contributions avaient été les titres de *A Hard Day's Night*, *Eight Days A Week* et *Tomorrow Never Knows*, ainsi qu'une contribution musicale à *Flying* et à *What Goes On*.

Lorsqu'on lui demanda en décembre 1967 s'il était tenté par la composition, il répondit : « J'essaie. J'ai une guitare et un piano et je connais quelques accords, mais ça ne va pas très loin. Aucun chef-d'œuvre n'en est encore sorti. »

En fait, il essayait depuis des années de faire enregistrer *Don't Pass Me By* aux Beatles. Dans une interview qu'ils donnèrent à la radio en Nouvelle-Zélande, durant leur tournée de 1964, on peut entendre Ringo demander aux autres de « chanter la chanson que j'ai écrite, pour une seule prise », et Paul répond en disant : « Ringo a composé une chanson qui s'appelle *Don't Pass Me By*, une très belle mélodie. C'est sa première composition. »

Après que Paul et John en eurent chanté un couplet, Ringo dut répondre à d'autres questions : « Je l'ai écrite dans un style country et western, mais d'entendre Paul et John la chanter avec cette teinte blues m'a impressionné. Est-ce que les Beatles vont l'enregistrer? Je ne sais pas. Je ne crois pas d'ailleurs. J'essaie de la placer à chaque fois qu'on fait un disque. ».

Elle resta inédite pendant encore cinq années. « Malheureusement, nous n'avons jamais assez de place pour mettre une chanson de Ringo sur un album, expliqua Paul en 1964. Il ne les termine jamais. »

Ringo mit quatre ans à convaincre le reste du groupe d'inclure *Don't Pass Me By* dans un album.

DON'T PASS ME BY
Auteurs : Starr
Durée : 3'50''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD ?

L'une des grandes forces de l'équipe Lennon-McCartney était que, même à cette époque où il était rare qu'ils s'assoient face à face pour composer une chanson ensemble à partir de rien, ils se poussaient l'un l'autre à l'extrême dans ce qui ressemblait de plus en plus à un travail en solo.

Ils ont toujours cherché à s'impressionner, en particulier en composant dans un style plus facilement associé à l'autre. Cela explique pourquoi l'album blanc contient le délicat *Julia* et le sentimental *Goodnight*, tous deux composés par John dans le style de Paul, et les rocks and rolls incisifs et mordants de *Helter Skelter* et *Why Don't We Do It In The Road*, composés par Paul à la manière de Lennon. John fut contrarié par *Why Don't We Do It In The Road*, parce que Paul avait enregistré ce titre avec Ringo dans un autre studio d'Abbey Road. Mais la principale raison de son irritation est probablement le style choisi par Paul : des paroles risquées et des arrangements épurés, un style qui était habituellement le sien.

« Les Beatles ont toujours été un groupe de rock, expliqua Paul en novembre 1968. Mais nous ne sommes pas tout à fait rock and roll. C'est pour cela que nous pouvons faire *Ob-La-Di Ob-La-Da*, et *Why Don't We Do It In The Road* l'instant d'après. Quand nous jouions à Hambourg, nous ne pouvions pas nous contenter de jouer du rock and roll toute la soirée, parce que nous avions ces vieux businessmen gras, et aussi des vieux businessmen maigres, qui nous demandaient de jouer un mambo ou une samba. Alors il fallait savoir le faire. Je ne compose jamais une chanson en disant "voilà, je vais faire quelque chose dans tel style, ou à tel sujet". Les mots me viennent comme ça. Je n'essaie jamais de transmettre un message politique. Juste des mots qui vont avec la musique. Ensuite, vous pouvez les interpréter comme vous voulez. »

WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'41''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

I WILL

Paul eut besoin de soixante-sept prises pour obtenir exactement ce qu'il désirait lors de l'enregistrement de *I Will*, le 16 septembre 1968. Ringo jouant des cymbales et des maracas tandis que John marquait la mesure avec un morceau de bois. C'était la première chanson que Paul écrivait pour Linda, et il ajoutait ou changeait encore des vers en enregistrant.

Il y a une impatience sensible dans les paroles, évidemment due au fait que Linda et sa fille devaient arriver à Londres la semaine suivante. Paul avait rencontré Linda à Londres à l'époque de l'enregistrement de *Sgt Pepper*, il l'avait revue deux fois aux États-Unis, mais il est évident qu'il était certain d'en savoir assez sur elle pour lui offrir son cœur et son amour éternel.

I WILL
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 1'46''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



Paul composa *I Will*, la première chanson consacrée à sa future femme, Linda, juste avant qu'elle ne vienne vivre avec lui à Londres.

JULIA

JULIA
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'54''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

Nombre des chansons de John ont été marquées par le traumatisme subi dans son adolescence lorsqu'il perdit sa mère, mais *Julia* est la première composition dans laquelle il en parle directement.

Julia Stanley, née à Liverpool en 1914, épousa Frederick Lennon en 1938. John fut leur seul enfant. Lorsque John eut cinq ans, Julia donna naissance à un enfant d'un autre père, et John fut confié à Mimi, la sœur de Julia. Jolie et excentrique, Julia transmit à John son sens de l'humour et son goût pour la musique. Elle lui enseigna le banjo, et c'est elle qui lui fit découvrir Elvis Presley.

Sa disparition brutale dans un accident de voiture en 1958 survint au moment où elle et John se redécouvraient. Il avait commencé à répéter avec les Quarry Men dans sa maison de Blomfield Road, parce que sa tante Mimi n'aimait pas que l'on fasse trop de bruit.

Bien que *Julia* soit adressée à sa mère, elle contient aussi un message codé pour son nouvel amour, Yoko Ono. L'*ocean child* (l'enfant de l'océan) qui l'appelle dans la chanson est une référence évidente à Yoko, puisque c'est ce que veut dire son nom en japonais.

Les deux premiers vers sont tirés de *Sable* et *Écume*, un recueil de proverbes du mystique libanais Khalil Gibran, publié en 1927. Gibran avait écrit : « *Half of what I say is meaningless; but I say it so the other half may reach you* » (La moitié de ce que je dis n'a aucun sens, mais je le dis pour que l'autre moitié puisse t'atteindre). Le reste de la chanson, au dire de John, fut terminé avec l'aide de Yoko lorsqu'ils se retrouvèrent à Londres. En plus de ses activités de peintre et de réalisatrice, elle était poète et s'était spécialisée dans les poèmes minimalistes du style haïku.



BIRTHDAY

À la différence des autres chansons de l'album blanc, *Birthday* a été composée dans les studios d'Abbey Road, le 18 septembre 1968, Paul improvisant la mélodie au piano. D'après John, Paul pensait à *Happy, Happy Birthday*, un succès de 1957 des Tuneweavers, mais voulait faire quelque chose de plus contemporain et de plus rock. Le vingt-sixième anniversaire de Linda Eastman tombait six jours plus tard, et Paul savait qu'elle serait à Londres à temps pour pouvoir le fêter.

Paul entra en studio le 18 en fin d'après-midi, et enregistra la partie de piano. George, John et Ringo enregistrèrent ensuite la rythmique. Puis ils firent une pause et allèrent chez Paul pour regarder le premier passage à la télévision du film *The Girl Can't Help It (La Blonde et moi*, 1956), un film avec Jayne Mansfield, dans lequel apparaissent Fats Domino, Gene Vincent, les Treniers, les Platters, Little Richard et Eddie Cochran.

Peut-être inspirés par cette cure de classiques du rock and roll, les Beatles retournèrent en studio vers 11 heures du soir et enregistrèrent les vocaux. Tous les Beatles se joignirent à Paul pour écrire le texte, ainsi que Yoko Ono et Pattie Harrison, qui participèrent aux chœurs. « Nous avons improvisé les paroles en studio, expliqua Paul. C'est l'une de mes chansons préférées sur cet album, parce qu'elle est spontanée. Et elle se danse très bien. »

John ne donna son opinion sur *Birthday* que douze ans plus tard, et elle n'avait rien d'inattendu : « Une chanson bonne à jeter à la poubelle. »

Paul composa *Birthday* en 1968 pour fêter les vingt-six ans de Linda.

BIRTHDAY
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'42''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

YER BLUES

Yer Blues était la chanson la plus désespérée que John ait écrite. C'était un appel à l'aide angoissé, adressé à Yoko Ono. Il savait que sa vie arrivait à un tournant décisif : il était peu probable que les Beatles remontent un jour sur scène, son manager était mort, et il envisageait de rompre son mariage.

Il se sentait des obligations envers Cynthia, mais savait qu'il avait trouvé en Yoko l'âme sœur, tant au plan artistique qu'intellectuel. Elle était, admit-il plus tard, la femme qu'il avait toujours rêvé de rencontrer ; la femme à laquelle il pensait en composant *Girl*.

Durant leur séjour à Rishikesh, John et Cynthia furent souvent séparés, parce que leurs habitudes de méditation étaient différentes, et ce ne fut que durant le vol du retour que John lui parla pour la première fois des infidélités qu'il avait commises durant leurs six années de mariage. Cynthia fut choquée : « Je n'aurais jamais imaginé qu'il m'avait été infidèle durant notre mariage. Il ne m'en avait jamais rien dit. Je savais, bien évidemment, que les tournées lui faisaient faire le tour du monde et qu'il lui était offert tout ce dont un homme pouvait rêver, une situation à laquelle personne ne pouvait résister. Mais même en sachant cela, je ne voulais ni ne pouvais accepter l'inévitable. Et je n'avais jamais eu de preuves, ni même d'indices. »

John admit plus tard que ce dilemme l'avait rendu suicidaire. Dans cette chanson, il se compare en plaisantant à Mr. Jones, le personnage stupide de la chanson de Dylan, *Ballad Of A Thin Man*. Musicalement, *Yer Blues* annonce les orientations que John prendrait plus tard dans sa carrière solo.

YER BLUES
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 4'01''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



MOTHER NATURE'S SON

John et Paul composèrent des chansons après une conférence que le maharishi donna sur l'unité de l'homme et de la nature, mais ce fut celle de Paul, *Mother Nature's Son*, qui fit partie de la sélection finale de l'album blanc. La chanson de John, *A Child Of Nature*, faisait les mêmes observations sur le soleil, le ciel, le vent et les montagnes mais, tandis que Paul présentait cela du point de vue d'un pauvre jeune paysan, John parlait de lui-même, « en route pour Rishikesh ».

Une maquette de *A Child Of Nature* fut réalisée par John en mai 1968, mais les Beatles ne l'enregistrèrent jamais. Pourtant, John conserva la mélodie et réécrivit les paroles : *Jealous Guy* sortit trois ans plus tard sur l'album *Imagine*.

Paul pensait au tube de 1947 de Nat King Cole, *Nature Boy*, lorsqu'il écrivit *Mother Nature's Son*.

MOTHER NATURE'S SON

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2' 48''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968

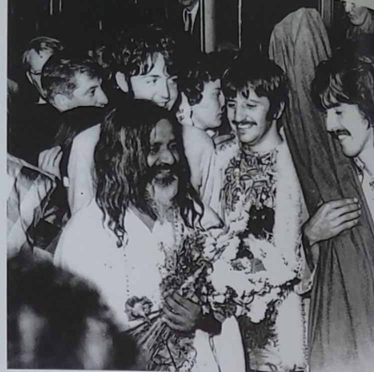
EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY

Présentée tout d'abord sous le titre *Come On, Come On*, cette chanson avait été construite autour du vers qui lui servit finalement de titre. John déclara qu'il s'agissait d'une référence évidente à sa relation avec Yoko. « C'était juste une bonne phrase dont j'ai fait une chanson, dit-il. Tout le monde semblait paranoïaque, sauf nous deux, qui rayonnions d'amour… Tout le monde était tendu autour de nous. »

Leur amitié n'était devenue une liaison qu'à son retour de Rishikesh, et Cynthia découvrit ce qui se passait. Yoko assistait aux séances d'enregistrement du nouvel album, au grand dam des autres Beatles. La presse eut également du mal à accepter Yoko, ce qui fit enrager John, et joua plus tard un rôle dans sa décision de partir vivre aux États-Unis. « En Angleterre, ils pensent que j'ai joué à la loterie et que j'ai gagné une princesse japonaise, dit-il un jour. En Amérique, ils la respectent. Ils la traitent comme l'artiste qu'elle est effectivement. »

EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY

Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2' 24''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968



SEXY SADIE

Sexy Sadie semble être une chanson sur une fille qui fait marcher les hommes pour ensuite les ridiculiser, mais fut en réalité écrite au sujet du maharishi Mahesh Yogi, envers lequel John avait perdu toutes ses illusions. Sachant qu'il ne pourrait jamais enregistrer une chanson dont le titre serait *Maharishi* sans risquer une sanction légale, il choisit de l'appeler *Sexy Sadie*. Mais, sur la maquette, il laisse soudain filer une bordée d'injures qui s'adresse à sa véritable cible.

Les Beatles et le maharishi Mahesh Yogi se séparèrent en mauvais termes. John exprima par la suite sa rancœur dans *Sexy Sadie*.

Les Beatles décidèrent de quitter Rishikesh pour deux raisons : l'une était qu'on leur avait dit que le maharishi n'en voulait qu'à leur argent ; l'autre, la rumeur disant qu'il avait fait des avances à l'une des disciples présentes. Bien qu'il n'y ait jamais eu de preuves pour confirmer ces allégations, cela suffit à les contrarier, et les trois Beatles (Ringo était parti depuis déjà bien longtemps) se réunirent avec le gourou pour lui annoncer leur décision. Lorsqu'il leur demanda de s'expliquer, John lui aurait répondu : « Eh bien, puisque ta conscience est cosmique, tu dois le savoir ! »

Paul Horn, qui se souvient de leur départ, pense que leur désillusion est due, d'une part, au fait qu'ils attendaient trop du maharishi et, d'autre part, à des jalousies au sein des parasites du groupe. « Ces cours étaient destinés à des gens qui voulaient eux-mêmes enseigner la méditation, et avaient déjà une formation solide, explique Horn. Les Beatles n'avaient ni l'expérience ni la formation nécessaire pour être là, et je pense qu'ils attendaient des miracles. George était visiblement intéressé par la philosophie hindoue, ce qui n'était pas du tout le cas de Ringo. John était dans sa propre mystique et doutait de tout ce qui ne lui avait pas été prouvé. Paul était d'un caractère assez facile et aurait pu balancer des deux côtés. »

SEXY SADIE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3' 15''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

HELTER SKELTER

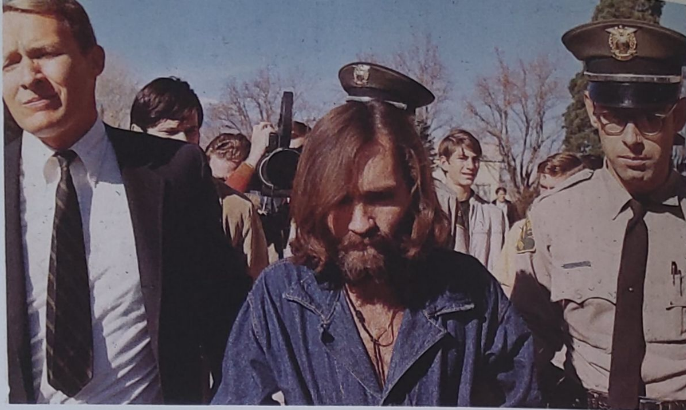
Helter Skelter trouve son origine dans une critique dithyrambique du nouveau 45 tours des Who que Paul lut dans un magazine musical. Paul n'avait pas encore entendu cette chanson, mais cette chronique lui donna envie de créer quelque chose qui provoquerait un article aussi enthousiaste.

Le 45 tours en question était *I Can See For Miles*, qui sortit en octobre 1967, et la chronique est probablement celle de Chris Welch dans le *Melody Maker*. « Oubliez Jack le Bienheureux assis sur le sable de l'île de Man *(Happy Jack*, le précédent titre des Who), écrivait Welch. Cette épopée marathonienne de cymbales injurieuses et de guitares blasphématoires marque le retour des Who dans le peloton de tête des grandes puissances du désordre. Enregistrée en Amérique, c'est une composition de Pete Townshend pleine des sentiments de mystère et de menace qui lui sont coutumiers, délivrée par l'emphatique M. Roger Daltrey. »

Cela dit, il est impossible d'être certain qu'il s'agisse bien de la chronique qu'il avait lue, parce que la description que Paul en fait a changé au fil des ans. En 1968, il a déclaré qu'elle disait : « Le groupe se déchaîne avec de l'écho, des hurlements et tout ce qu'ils peuvent. » Vingt

HELTER SKELTER

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	4' 29''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968



ans plus tard, son souvenir s'était enjolivé, et il expliqua que cette chronique décrivait ce disque des Who comme «le rock le plus bruyant et le plus sauvage qui soit, le morceau le plus vicieux qu'ils aient jamais fait». En revanche, sa description de l'effet qu'eut sur lui cette critique n'a pas changé : «Je me suis dit :"Quel dommage ; j'aimerais bien avoir fait quelque chose comme ça." Et puis j'ai entendu le 45 tours, et ce n'était pas du tout ça. C'était un morceau tout à fait structuré et sophistiqué. Alors nous avons fait *Helter Skelter*. J'adore le bruit.»

Bien qu'il soit décrit comme ayant des «cymbales injurieuses» et des «guitares blasphématoires», *I Can See For Miles* a une mélodie structurée du début à la fin, et ne mérite pas vraiment l'épithète «sauvage». Paul désirait réellement ébahir le public, et, lorsque les Beatles enregistrèrent *Helter Skelter* pour la première fois, en juillet 1968, ils le firent en une seule prise de près d'une demi-heure. Ils retravaillèrent le titre en septembre, étant tous, de leur propre aveu, «bien allumés», et enregistrèrent une version courte. À la fin du morceau, on peut entendre Ringo s'exclamer : «J'ai des ampoules aux doigts !»

La plupart des auditeurs britanniques savaient qu'un *helter skelter* était un toboggan circulaire, mais Charles Manson, qui découvrit l'album blanc en décembre 1968, crut que les Beatles avertissaient l'Amérique d'un conflit racial imminent. Selon lui, les Beatles étaient les quatre anges du Livre des révélations du Nouveau Testament, qui, par leurs chansons, leur ordonnaient, à lui et à ses disciples, de préparer l'holocauste en s'enfuyant vers le désert. Manson utilisait les mots *helter skelter* pour parler de ce soulèvement à venir. Vincent Bugliosi, le procureur général de Los Angeles, publia le récit de l'affaire Manson sous le titre *Helter Skelter*.

Charles Manson, le tueur fou, considérait *Helter Skelter* comme un avertissement à l'Amérique, qui serait bientôt confrontée à des conflits raciaux.

LONG LONG LONG

Plus que tout autre Beatle, George était inspiré par l'écoute d'autres chansons. Les accords de *Long Long Long* lui furent inspirés par la chanson de Bob Dylan *Sad Eyed Lady Of The Lowlands*, qui occupait une face entière du double album *Blonde On Blonde*, sorti en 1966. George était fasciné par le passage de *ré* en *mi* bémol puis en *la* puis retour en *ré*, et voulait composer quelque chose de similaire. Il griffonna les paroles sur une double page vierge d'un agenda de 1968, et lui donna pour titre *It's Been A Long Long Time*, ce qui devint son titre de travail lors des séances d'enregistrement.

Long Long Long semble être une simple chanson d'amour écrite par quelqu'un qui a perdu puis retrouvé l'objet de son affection, mais, au dire de George, le récipiendaire est ici Dieu. Cela n'est pas vraiment surprenant, George ayant été le premier Beatle à s'intéresser à la religion orientale et le seul à poursuivre dans cette direction après que les Beatles eussent perdu toute confiance dans le maharishi. George prit tout de même ses distances avec le maharishi et la méditation transcendantale, et se rapprocha de l'Association internationale pour la conscience de Krishna, sortant plus tard le mantra *Hare Krishna* en 45 tours.

LONG LONG LONG	
Auteurs :	Harrison
Durée :	3' 04''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968



REVOLUTION

L'« Été de l'amour » fut suivi du « Printemps de la révolution ». En mars 1968, un immense rassemblement eut lieu à Londres, devant l'ambassade des États-Unis sur Grosvenor Square, et se termina par de violents affrontements avec la police. En mai, les étudiants français se soulevèrent et érigèrent des barricades. Contrairement à Mick Jagger, qui fit une apparition à Grosvenor Square, John se contenta se suivre les événements en regardant la télévision et en lisant la presse underground dans le confort de sa maison de Weybridge. Il se mit au travail sur la chanson *Revolution* à Rishikesh, et la termina chez lui alors que Cynthia était en vacances en Grèce. Il la présenta à Paul comme un 45 tours potentiel, mais celui-ci jugea qu'elle n'était pas assez commerciale.

Lorsque John refusa de se ranger au côté des militants révolutionnaires, ils lui reprochèrent cette « trahison ».

Son titre, tout comme celui de *Back In The USSR*, était trompeur. Il ne s'agissait pas de la chanson d'un révolutionnaire, mais de la réponse d'un artiste dont tous les révolutionnaires exigent qu'il choisisse son camp. Parce qu'il était de loin le plus politisé des Beatles et professait des idées largement ancrées à gauche. John était devenu la cible de divers groupes léninistes, trotskistes et maoïstes qui pensaient qu'il devait un soutien moral et financier à leur cause.

Revolution était la réponse de John à ces factions, les informant que, même s'il partageait leur espoir de changement, il pensait que la seule révolution qui ait un sens viendrait d'un changement dans les mentalités plutôt que d'une action violente. Cela dit, son avis était loin d'être une certitude absolue, et il se couvrit sur la version lente de l'album, la première enregistrée, en replaçant *in extremis* la phrase *« Count me out »* (Vous devrez compter sans moi) par *« Count me out... in »* (Vous pouvez compter sur moi). Mais lorsque sortit la version rapide, en face B du 45 tours *Hey Jude*, enregistrée un mois

plus tard, les paroles étaient bien « *Count me out* » (Vous devrez compter sans moi), au grand dam de tous les révolutionnaires.

La presse underground se déchaîna contre cette omission. Le magazine américain *Ramparts* la qualifia de « trahison », et le *New Left Review* de « lamentable réflexe apeuré petit-bourgeois ». Le magazine *Time*, en revanche, consacra un article entier à cette chanson, disant qu'elle « critiquait tous les extrémistes du monde ».

La nature du dilemme de John est révélée dans un échange de lettres publiées par le magazine de l'université Keele. Dans une lettre ouverte, l'étudiant John Hoyland dit de *Revolution* : « Ce disque n'est pas plus révolutionnaire que *Mrs Dale's Diary* (un feuilleton radio pour ménagères diffusé par la BBC). Si nous voulons changer le monde, nous devons comprendre ses problèmes, puis les éliminer impitoyablement. Ce n'est ni de la cruauté ni de la folie, c'est la forme la plus passionnée de l'amour. Parce que nous combattons la souffrance, l'oppression, l'humiliation, toute la gamme des malheurs causés par le capitalisme. Et tout amour qui ne se rebellerait pas contre cela serait fade et inutile. Il ne peut pas y avoir de révolution polie. »

Dans sa réponse, John écrivit : « Je ne me souviens pas avoir jamais prétendu que *Revolution* était une chanson révolutionnaire, et j'emmerde Mrs Dale. Écoutez les trois versions de *Revolution* (I, 2 et 9), puis reprenez tout depuis le début, mon cher John. Vous dites : "Si nous voulons changer le monde, nous devons comprendre ses problèmes, puis les éliminer impitoyablement." Vous êtes visiblement dans une phase de destruction. Je vais vous dire pourquoi cela ne fonctionne pas : les gens. Voulez-vous les détruire ? Impitoyablement ? Tant que les mentalités, la vôtre comme la nôtre, n'auront pas changé, rien de tout cela ne fonctionnera. Citez-moi une révolution qui ait réussi. Qui a fait foirer le communisme, le christianisme, le capitalisme, le bouddhisme, etc. ? Des crétins, rien de plus. Croyez-vous que tous les ennemis portent un badge sur lequel est inscrit "capitaliste" pour que vous puissiez tous les tuer ? C'est un peu simpliste, John. Vous avez l'air de croire qu'il ne s'agit que d'une lutte des classes. »

Lorsqu'il fut interviewé par des journalistes du même magazine. Lennon déclara : « Le concept de destruction du système dure déjà depuis une éternité. Les Irlandais l'ont fait, les Russes l'ont fait, et les Français l'ont fait, et qu'est-ce que ça leur a apporté ? Rien. Rien n'a changé. Je ne sais pas quelle est la réponse, mais je suis certain qu'elle appartient aux gens. »

REVOLUTION
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4' 15"
Sortie UK 45 tours : 30 août 1968, face B de *Hey Jude*
Sortie US 45 tours : 26 août 1968, face B de *Hey Jude*

HONEY PIE

Honey Pie était encore un hommage de Paul à son père, Jim McCartney. « Mon père me jouait toujours de vieilles chansons acidulées de ce genre-là, et je les adore, expliqua Paul. J'aurais bien aimé être un compositeur dans les années vingt, parce que j'adore tous ces hauts-de-forme et ces queues-de-pie. »

Encore une fois, Charles Manson crut percevoir dans *Honey Pie* un message qui lui était personnellement destiné. Après tout, elle s'adressait aux Américains et les invitait à afficher la magie des chansons de Hollywood. Manson habitant près de Los Angeles, le message était donc tout à fait clair!

HONEY PIE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2' 41''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

SAVOY TRUFFLE

George et Eric Clapton étaient devenus de très bons amis, et *Savoy Truffle* est une plaisanterie sur le goût immodéré qu'avait Clapton pour le chocolat. Cette habitude lui avait carié toutes les dents, et George le taquinait régulièrement en lui disant que, s'il mangeait un chocolat de plus, on les lui arracherait toutes (*«You'll have to have them all pulled out»*).

Les paroles de la chanson reprennent les noms exotiques donnés aux différents chocolats de l'assortiment *Good News*, de Mackintosh.

Derek Taylor apporta sa contribution au deuxième couplet, en annonçant qu'il venait de voir *You Are What You Eat* (Tu es ce que tu manges), un film réalisé par deux Américains, Alan Pariser et Barry Feinstein. Le titre plut à George, qui dut néanmoins l'adapter pour la rime (*«You know that what you eat you are»*).

SAVOY TRUFFLE
Auteurs : Harrison
Durée : 2' 54''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

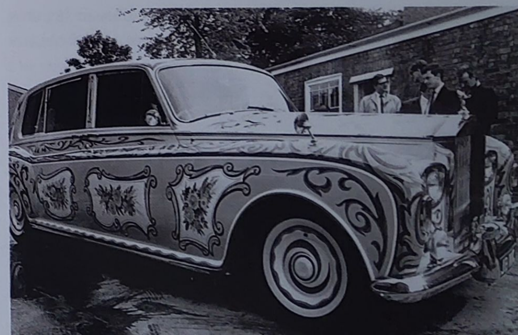
CRY BABY CRY

CRY BABY CRY
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 3' 01''
Sortie UK : album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US : album *The Beatles*, 25 novembre 1968

En 1968, alors que Hunter Davies terminait sa biographie des Beatles, John lui dit : « J'ai encore une chanson en tête, quelques mots. Je crois qu'ils viennent d'une publicité : "*Cry baby cry, make your mother buy*" (Pleure, mon enfant, pleure, pour que ta mère te l'achète). Je l'ai déjà jouée au piano, mais je l'ai oubliée. Ça reviendra si j'en ai besoin. »

Ces paroles lui revinrent effectivement alors qu'il se trouvait en Inde, et Donovan se souvient de l'avoir vu au travail sur cette chanson. « Je crois qu'une partie de l'imagerie de *Cry Baby Cry* a été inspirée par certaines de mes chansons, que je concevais comme des contes. Nous étions très proches à l'époque, et les styles musicaux s'interpénètrent facilement. »

Cry Baby Cry est en partie fondée sur la comptine anglaise *Sing A Song Of Sixpence*. John a inventé la duchesse de Kirkaldy et le roi de Marigold. Kirkaldy est une ville de la région de Fife, en Écosse orientale, les Beatles y donnèrent un concert en 1963.



John adorait la culture psychédélique, au point de l'étendre à sa Rolls-Royce.

REVOLUTION 9

Revolution 9 n'est ni une composition de Lennon et McCartney, ni un enregistrement des Beatles, c'est un collage de huit minutes quinze secondes réalisé par John et Yoko. La première version de *Revolution 1* durait au départ plus de dix minutes, dont plus de la moitié consistait en des hurlements et des gémissements de John et Yoko accolés à une série de bruits discordants censés représenter le fracas d'une révolution. Ils décidèrent ensuite d'éliminer cette section chaotique de *Revolution 1*, et de la réutiliser pour un autre morceau, qui allait devenir *Revolution 9*.

Dès que ce projet eut une existence propre, d'autres bandes de brouhaha de foule et divers bruits provenant de la sonothèque d'effets sonores de EMI furent apportés en studio. EMI n'ayant pas d'équipement multipiste sophistiqué, il fallut utiliser les trois studios d'Abbey Road en reliant toutes les machines entre elles. John assura le mixage en direct.

Un tel mélange de sons rend les sources sonores et les voix presque impossibles à identifier. Mark Lewisohn, qui a eu accès aux bandes originales, les divise en : un chœur, des violons à l'envers, une symphonie à l'envers, un extrait d'une piste orchestrale de *A Day In The Life*, des verres entrechoqués, des applaudissements, de l'opéra, un Mellotron à l'envers, une voix qui fredonne, des phrases prononcées par John et George, et une cassette de John et Yoko hurlant le mot *right* de *Revolution* (extrait de *It's Gonna Be Alright*).

La bande la plus mémorable (et qui explique le titre de la chanson) est une voix puissante qui répète *« Number nine, number nine »* (Numéro neuf). Cette bande provient apparemment des archives et semble avoir été extraite d'une question enregistrée pour un examen à l'Académie royale de musique.

Une fois de plus, Charles Manson considéra que John s'adressait à lui personnellement, au travers de toute cette cacophonie. Il décida que le numéro 9 était une référence au chapitre 9 du Livre des révélations, qui décrit l'Apocalypse à venir. Manson crut que Lennon hurlait *rise* (levez-vous), au lieu de *right*, et en conclut que Lennon incitait la communauté noire américaine à se dresser contre les classes moyennes blanches.

Paul se trouvait aux États-Unis lorsque *Revolution 9* fut réalisé et fut déçu de son inclusion sur l'album blanc, d'autant plus qu'il réalisait des collages depuis 1966, et que John allait maintenant être perçu comme l'innovateur du groupe dans ce secteur.

REVOLUTION 9

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	8' 22''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968



Le collage sonore de *Revolution 9* comporte un enregistrement de John et Yoko hurlant un seul mot : « *Right* ».

GOOD NIGHT

Good Night est certainement le morceau le plus sentimentaliste que John ait jamais composé. Si cela avait été une composition de Paul, John l'aurait certainement jugée « bonne pour la poubelle ».

John l'écrivit parce qu'il voulait composer une berceuse pour Julian, tout comme il écrirait douze ans plus tard *Beautiful Boy* pour Sean, son second fils.

Julian ne savait pas que John avait composé *Good Night* pour lui jusqu'à l'interview menée pour ce livre. Cela vient probablement du fait que ses parents se séparèrent quelques semaines après que cette chanson eut été composée.

GOOD NIGHT	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3' 11''
Sortie UK :	album *The Beatles*, 22 novembre 1968
Sortie US :	album *The Beatles*, 25 novembre 1968

DON'T LET ME DOWN

DON'T LET ME DOWN
Sortie UK 45 tours :
11 avril 1969, face B de *Get Back*
Sortie US 45 tours :
5 mai 1969, face B de *Get Back*

John a toujours exprimé sa crainte d'être trahi par les gens auxquels il avait accordé sa confiance. *If I Fell* est le parfait exemple de toutes les chansons dans lesquelles il a confessé son besoin d'amour.

Adressée à Yoko et sortie en face B de *Get Back* en avril 1969, *Don't Let Me Down* exprime cette angoisse d'une façon d'autant plus déchirante qu'il avait trouvé quelqu'un qui l'aimait plus que personne ne l'avait jamais aimé. Influencé par l'approche minimaliste de Yoko, John choisit de s'interdire toute fioriture et donna à son éternelle supplique la forme d'un télégramme urgent.



John et Yoko en 1968, à la sortie du tribunal de Marylebone, où il avait plaidé coupable pour possession de cannabis.

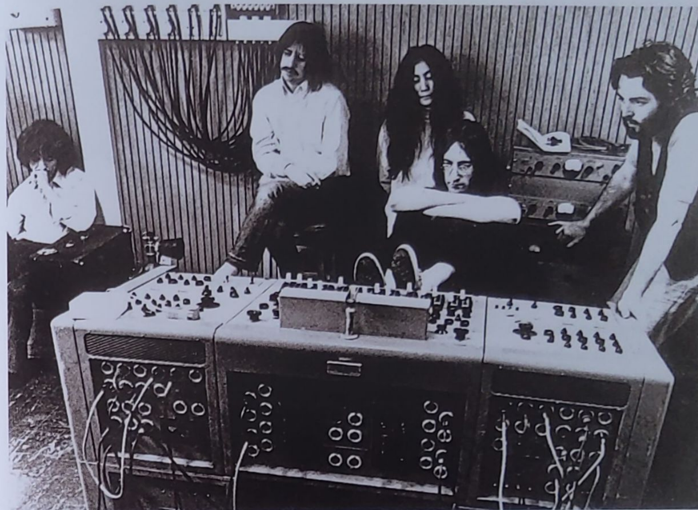
LET IT BE

Tenus à un dernier film pour United Artists alors qu'ils n'avaient pas la moindre envie d'apparaître dans une nouvelle comédie, les Beatles remplirent leur contrat grâce à *Let It Be*, un documentaire couleur de quatre-vingts minutes présentant les répétitions sur les plateaux des studios de Twickenham. les séances d'enregistrement dans les studios d'Apple, ainsi qu'un concert improvisé donné sur le toit de l'immeuble londonien d'Apple. Ces trois séquences furent filmées en janvier 1969, mais la première du film n'eut lieu qu'en mai 1970, un coffret contenant le disque *Let It Be* et un livret illustré fort conséquent sortant pour cette occasion. L'album seul ne fut disponible qu'en novembre 1970.

À l'origine, les Beatles devaient réaliser un album du nom de *Get Back*, les séances d'enregistrement étant filmées pour un documentaire de la BBC. Ils avaient également envisagé de donner un concert, toujours pour ce documentaire, et avaient même évoqué plusieurs salles : La Roundhouse à Londres, la cathédrale de Liverpool ou un amphithéâtre romain en Tunisie.

Le film et l'album qui en résultèrent furent bien loin de ce que les Beatles avaient d'abord imaginé. Ce qui devait être l'illustration de l'activité créatrice d'un groupe devint le récit de la façon dont un groupe se désagrège. Pour que l'album ait une chance de voir le jour, Paul dut prendre les commandes et aiguillonner les autres quand c'était nécessaire, alors que John et George faisaient la tête et exprimaient ouvertement leur ressentiment.

Les disputes et l'amertume qu'engendra l'enregistrement de cet album contribuèrent largement à la séparation du groupe. Allen Klein, l'homme d'affaires américain qui leur tenait maintenant lieu de



Les Beatles écoutant *Let It Be* en compagnie de Yoko. À une époque, ils se tenaient côte à côte. À présent, ils s'asseyaient à l'écart les uns des autres, presque incapables de dissimuler leurs différends.

manager, ne fut pas satisfait par la qualité des bandes que l'ingénieur du son Glyn Johns avait tirées de ces séances, et fit appel à Phil Spector pour étoffer la production. Lorsque Paul entendit ce que Spector avait fait de *The Long And Winding Road*, il demanda à ce qu'on la rétablisse dans sa forme originale. Mais cette demande fut ignorée et Paul annonça qu'il quittait les Beatles.

Let It Be est un album assez décousu. Parce que sa sortie avait été retardée, nombreux furent ceux qui supposèrent qu'il avait été le dernier album enregistré. Mais le fait est que, malgré toutes les disputes qu'avait générées l'enregistrement de *Let It Be*, les Beatles réussirent tout de même à se retrouver pour réaliser *Abbey Road*, un album que George Martin considère aujourd'hui encore comme son préféré.

Lorsque naquit l'album *Let It Be*, Paul avait déjà sorti son premier album solo, et les Beatles avaient cessé d'exister, même s'il fallut attendre décembre 1970 pour que la dissolution de leur union soit officiellement déclarée, à la suite de l'action en justice de Paul. *Let It Be* prit la tête des charts dès sa sortie et battit tous les records de précommandes.



TWO OF US

La sérénité de Linda plaisait beaucoup à Paul, qui composa *Two Of Us* en hommage à leur relation.

Interprétée dans le documentaire *Let It Be* par Paul et John, tous deux à la guitare sèche, *Two Of Us* pourrait être une chanson sur leur histoire commune à Liverpool : elle décrit les souvenirs de la jeunesse insouciante de deux adolescents qui rentrent chez eux, peut-être pour composer ensemble. Mais lorsqu'ils chantèrent *Two Of Us*, les deux personnes qui partageaient ce lien n'étaient plus Paul et John, mais Paul et Linda. L'une des qualités de Linda que Paul appréciait le plus était sa façon détendue d'envisager la vie. À une époque où il devenait de plus en plus l'esclave de ses obligations professionnelles et contractuelles, auxquelles venaient s'ajouter tous les problèmes de l'entreprise Beatles, il savourait chaque minute passée avec une personne qui semblait toujours de bonne humeur, avec laquelle il pouvait un instant oublier qu'il était un Beatle.

Peu après son arrivée à Londres, Linda enseigna à Paul le plaisir que l'on peut trouver à se perdre. Elle prenait le volant et l'emmenait hors de la ville, pour le seul plaisir de se retrouver perdue dans la nature. Pour un Beatle qui avait pris l'habitude de voir sa vie entièrement organisée, une telle activité avait quelque chose d'exaltant, lui donnait le sentiment d'une liberté retrouvée. « Quand j'étais jeune, j'adorais me perdre, explique Linda. Je demandais à mon père de partir au hasard. Mais nous ne nous perdions jamais : tous les panneaux nous indiquaient la direction de New York. Puis, quand je suis venue m'installer à Londres avec Paul, nous avons pris l'habitude de prendre Martha dans la voiture, et de quitter la ville. Dès que nous avions rejoint la campagne, je disais "Allons nous perdre !", et l'on partait au hasard sans regarder les panneaux. D'où l'idée d'errer sans but dans *Two Of Us*.»

TWO OF US
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'36"
Sortie UK : album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US : album *Let It Be*, 18 mai 1970

DIG A PONY

Dig A Pony a presque entièrement été improvisée en studio, et les paroles n'ont presque aucun sens. La chanson s'est à un moment appelée *Con A Lowry* (probablement en référence à la marque d'un orgue qui se trouvait dans le studio), puis John changea le titre en *Dig A Pony* « parce qu'il est difficile de chanter *I con a lowry*… c'est plus facile avec des "d" et des "p", en fait ».

La phrase *« I dig a skylight »* devint successivement *« I do a road hog »*, puis *« I did a groundhog »*, pour des raisons comparables : « Il faut que ce soit plus dur, râla John. Tant pis si *skylight* était plus joli. » Le refrain vient d'une chanson inachevée que John avait composée pour Yoko, et dont le titre était *All I Want Is You* (qui était encore le titre de travail de *Dig A Pony* à l'époque de la sélection finale des morceaux de l'album).

En janvier 1969, lorsque la chanson fut enregistrée, John expliqua le secret de sa composition : « Je l'improvise au fur et à mesure. » En 1980, il conclut laconiquement : « Un autre morceau bon pour la poubelle. »

DIG A PONY

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'54"
Sortie UK :	album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US :	album *Let It Be*, 18 mai 1970



ACROSS THE UNIVERSE

De loin la plus ancienne chanson de l'album *Let It Be*, *Across The Universe* fut enregistrée en février 1968 et parut pour la première fois en décembre 1969 sur *No One's Gonna Change Our World*, un album vendu au profit du *World Wildlife Fund*.

Le titre évoque la composition des chansons, ou du moins des merveilles de la création artistique, et fut souvent cité par John comme l'un des favoris des Beatles, pour la simplicité et la pureté de ses paroles. Les mots lui étaient venus alors qu'il était au lit à Kenwood. Il s'était disputé avec Cynthia et cherchait le sommeil, mais la phrase *« Pools of sorrow, waves of joy »* (Flaques de peine, vagues de joie) lui vint à l'esprit, et le hanta jusqu'à ce qu'il se lève et l'écrive. « Ça a fini par me tirer du lit, raconte John. Je ne voulais pas l'écrire. Mais j'étais énervé, et je n'arrivais pas à dormir. »

Composée après qu'il eut rencontré le maharishi Mahesh Yogi en Angleterre mais avant qu'il ne se rende en Inde, *Across The Universe* fait allusion dans son refrain à Dev, le gourou du maharishi. John voulait que cette chanson soit le 45 tours qui sortirait durant leur voyage en Inde, mais ce fut finalement *Lady Madonna* qui fut choisie.

David Bowie enregistra sa propre version de *Across The Universe* pour son album, *Young Americans*. John lui donna un coup de main à la guitare.

ACROSS THE UNIVERSE	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'48''
Sortie UK :	album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US :	album *Let It Be*, 18 mai 1970

I ME MINE

Son engagement dans la philosophie orientale devenant de plus en plus profond, George fut confronté à un dilemme qui lui imposait de concilier sa position de rock star avec l'humilité qu'exigeait la religion pour l'édification de l'âme.

George pensait que c'était l'intérêt excessif porté à l'ego (ce que je veux, ce qui m'appartient, ce qui est à *moi)* qui nous empêchait d'être absorbé par la conscience universelle, dans laquelle n'existait ni dualité ni ego. « Il n'est rien qui ne soit partie du tout », expliquait George.

L'air de valse de *I Me Mine* lui a été inspiré par la musique que jouait une fanfare autrichienne lors d'une émission télévisée.

I ME MINE	
Auteur :	Harrison
Durée :	2'25''
Sortie UK :	album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US :	album *Let It Be*, 18 mai 1970

DIG IT

Cosignée par les quatre Beatles, la chanson *Dig It* fut construite autour d'une idée de chanson de John, *Can You Dig It*, qui consistait en des variations sur son titre (Est-ce que tu piges ?) chantées sur un riff.

La version que l'on entend sur *Let It* Be est un extrait d'un bœuf qui dura bien plus longtemps, et pour lequel tous les Beatles improvisèrent des paroles, d'où la signature collective.

Les Beatles passaient beaucoup de temps à lire les journaux durant les séances d'enregistrement, ce qui explique peut-être les références au FBI et à la CIA. Des transcriptions des conversations en studio révèlent que Paul parlait de la différence entre les guitaristes de blues BB King et Freddie King.

Matt Busby était le directeur de l'équipe de football Manchester United, l'une des meilleures équipes d'Angleterre.

DIG IT
Auteurs : Harrison/Lennon/McCartney/Starr
Durée : 0'50''
Sortie UK : album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US : album *Let It Be*, 18 mai 1970



Pendant l'enregistrement de *Dig It*, George mit un point d'honneur à parler de ses bluesmen préférés.

LET IT BE

LET IT BE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4'03''
Sortie 45 tours UK : 6 mars 1970
Hit-parade UK : n° 2
Sortie 45 tours US : 11 mars 1970
Hit-parade US : n° 1

Sortie en 45 tours en mars 1970, la chanson *Let It Be* (Ainsi soit-il) sembla avoir été délibérément réalisée pour être le chant du cygne des Beatles. En fait, elle avait été enregistrée en janvier 1969, et personne ne savait alors que ce serait leur dernier 45 tours.

Paul avait composé *Let It Be* alors qu'il ressentait une profonde affliction devant la lente désagrégation du groupe.

John préférait maintenant passer son temps avec Yoko, dont la présence dans les studios n'était pas du goût de tout le monde. George avait déjà quitté une fois le groupe, et était totalement découragé par la façon dont ses chansons étaient systématiquement rejetées. Et Ringo avait pris quelques jours de vacances durant l'enregistrement de l'album blanc, quand l'atmosphère était devenue insupportable.

Il était clair que Paul tentait de prendre le contrôle du groupe, parce qu'il pensait qu'ils n'arriveraient à rien sans un minimum d'organisation et de discipline. « Je crois que nous avons tous été très négatifs depuis le décès de M. Epstein, l'entend-on dire dans le film. Le seul moyen que nous avons de régler ce problème, c'est de se dire tous les quatre "Est-ce que l'on doit être positif, ou est-ce que l'on doit tout laisser tomber ?" »

Le rôle de Paul était peut-être nécessaire, mais ne l'a pas vraiment rendu populaire. Ses ordres, conseils et réprimandes furent très mal acceptés par les autres, qui en éprouvèrent un vif ressentiment. *Let It Be* fut composée en réponse à toute cette pression. Ses connotations religieuses sont accentuées par l'évocation de *Mother Mary*, qui semble désigner la Vierge Marie mais qui est en réalité une référence à la mère de Paul.

I'VE GOT A FEELING

I've Got A Feeling est encore une fois un titre composé à partir de deux chansons inachevées, qui sont cette fois-ci *I've Got A Feeling* de Paul et *Everybody's Had A Hard Year* (L'année a été mauvaise pour tout le monde) de John. La chanson de Paul, aussi optimiste qu'à l'habitude, fut vraisemblablement composée pour Linda, simplement pour lui dire qu'elle était la femme qu'il avait toujours cherchée. La chanson de John était une litanie dont chaque vers commençait par *Everybody* (tout le monde).

L'année avait effectivement été mauvaise pour John : son mariage avec Cynthia était brisé, il était séparé de son fils Julian, Yoko avait fait une fausse couche, il avait été arrêté pour possession de stupéfiants, et sa fortune personnelle était réduite à 50 000 livres sterling.

Durant le tournage de *Let It Be*, John relit *Everybody's Had A Hard Year* et annonce ironiquement qu'il s'agit d'un morceau qu'il a commencé la veille. Si cela était vrai, la chanson daterait de janvier 1969, mais on le voit interpréter ce morceau à la guitare sèche sur des images de la BBC tournées dans le jardin de sa maison d'Ascot en décembre 1968.

I'VE GOT A FEELING	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	3'37''
Sortie UK :	album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US :	album *Let It Be*, 18 mai 1970

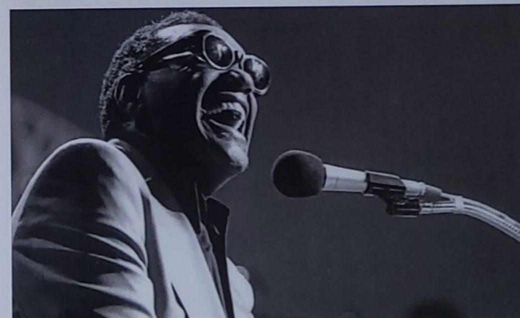
THE LONG AND WINDING ROAD

THE LONG AND WINDING ROAD
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'37''
Sortie UK : album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US : album *Let It Be*, 18 mai 1970

Tout comme *Yesterday, The Long And Winding Road* évoque le sentiment d'une grande perte sans décrire une situation spécifique. L'image du vent et de la pluie suggère l'impression d'être abandonné dans un endroit désert, tandis que la longue route sinueuse qui mène à sa porte *(«The long and winding road that leads to your door»)* est le symbole de l'espoir.

L'imagerie de la chanson provient des séjours de Paul à High Park, la ferme qu'il possède en Écosse, et qui est exposée à des vents puissants et à une pluie fréquente. La longue route sinueuse qui donne son titre à la chanson est la B 842, soit vingt kilomètres de virages qui mènent de la côte est de Kintyre à Campbeltown, la ville la plus proche de sa ferme.

The Long And Winding Road sortit en 45 tours aux États-Unis, en mai 1970, et se classa en tête des charts.



Paul pensait à Ray Charles en composant *The Long And Winding Road.*

ONE AFTER 909

One After 909 est peut-être la plus ancienne chanson de Lennon et McCartney qui ait été enregistrée (elle date *a priori* de 1957, peu après la rencontre de Paul et John). C'est l'une des « plus de cent chansons » que les deux Beatles disaient avoir composées avant *Love Me Do* ; elle remonte à l'époque de Forthlin Road.

Les Beatles enregistrèrent *One After 909* pour la première fois en mars 1963, durant la même séance que *From Me To You*, mais George Martin jugea le résultat si peu convaincant que la bande ne refit jamais surface. L'idée de John était de composer une histoire de train à l'américaine, en s'inspirant de succès skiffle comme *Last Train To San Fernando* par Johnny Duncan, *Cumberland Gap* et *Rock Island Line* par Lonnie Donegan, et *Freight Train* par le Chas McDevitt Skiffle Group.

« Nous avions l'habitude de sécher les cours et de retourner chez moi pour composer, raconte Paul. Il y a beaucoup de chansons de cette époque que nous n'avons jamais utilisées, parce que ce sont des chansons très simples… Nous détestions les paroles de *One After 909.* »

ONE AFTER 909
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'55''
Sortie UK : album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US : album *Let It Be*, 18 mai 1970

FOR YOU BLUE

FOR YOU BLUE
Auteur : Harrison
Durée : 2'32''
Sortie UK : album *Let It Be*, 8 mai 1970
Sortie US : album *Let It Be*, 18 mai 1970

Terminée en six prises, *For You Blue* fut d'abord appelée *George's Blues*, tandis que le manuscrit original a pour titre *For You Blues*.

George avait toujours été le Beatle le plus désireux de découvrir de nouveaux horizons musicaux, et cela le rapprocha de musiciens comme Ravi Shankar et Eric Clapton. Cela l'incita également à toujours expérimenter de nouveaux réglages, instruments, styles et techniques.

Écrite pour Pattie, la chanson *For You Blue* est un exercice de style, George s'étant imposé de composer un blues traditionnel. Il ne fit qu'un commentaire sur ce titre : « C'est un simple blues sur douze mesures qui suit toutes les conventions d'une chanson en douze mesures, sauf qu'il est optimiste. »



George composa le blues traditionnel *For You Blue* en hommage à Pattie Boyd.



GET BACK

Paul a expliqué que *Get Back* était à l'origine une chanson engagée, et les maquettes montrent qu'il voulait au départ brocarder ceux qui pensaient que les immigrants vivant en Angleterre devaient être expulsés du pays. Chantée du point de vue de quelqu'un qui « ne peut pas supporter que les étrangers viennent voler le travail des gens », elle leur enjoignait de rentrer chez eux *(get back)* ; mais la satire aurait trop facilement pu être mal comprise. Des années plus tard, Paul répondait aux questions des journalistes : « Ce texte n'était pas raciste. Il était antiraciste… Si un groupe n'était pas raciste, c'était bien les Beatles : tous nos musiciens favoris étaient noirs. »

Lorsque la chanson fut enregistrée, les paroles avaient été réécrites et parlaient de Jojo, de Tucson, Arizona (Linda Eastman avait vécu durant un temps à Tucson), et de Loretta Martin, qui pensait qu'elle était une femme, mais qui n'était qu'un homme *(«Thought she was a woman, but she was another man»)*. Le texte ne développait aucune histoire, et le refrain *Get Back* avait été conservé. Parce que c'était un rock, on supposa que le retour en question était un retour aux sources, et la publicité que Apple fit dans les journaux pour l'album, dont le slogan était « Les Beatles comme la nature les a voulus », sembla confirmer cette hypothèse. « *Get Back* est le nouveau 45 tours des Beatles, expliquait-elle. C'est le premier morceau *live* des Beatles en cette ère électronique, et aucun machin électronique n'a été utilisé. *Get Back* est l'eau pure de la source du rock. »

Get Back se vendit à plus de deux millions d'exemplaires, et remporta un succès mondial. La chanson se classa en tête des charts en Angleterre, aux États-Unis, en Australie, au Canada, en Allemagne et en France.

D'après Paul, *Get Back* était à l'origine une satire visant les racistes.

GET BACK
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 3'07''
Sortie 45 tours UK : 11 avril 1969
Hit-parade UK : n° 1
Sortie 45 tours US : 5 mai 1969
Hit-parade US : n° 1

THE BALLAD OF JOHN AND YOKO

The Ballad Of John And Yoko, dans laquelle John raconte les détails de son mariage avec Yoko à Gibraltar et leur étrange « lune de miel », fut enregistrée à la mi-avril et sortit avant que le mois de mai ne soit terminé. La chanson dépeint le couple comme des victimes que l'on veut crucifier : ils sont refoulés à Southampton, on leur refuse le mariage en France, puis ils sont incompris lorsqu'ils font un *bed-in* pour la paix et raillés lorsqu'ils s'asseyent dans un sac.

John oublie néanmoins de signaler certains détails : ils ne furent pas refoulés à Southampton à cause de leur célébrité, mais parce qu'ils voulaient franchir la frontière sans passeport. L'avion qui leur « permit enfin » d'arriver en France n'était pas un vol régulier mais un jet privé que John réclama d'urgence lorsqu'il apprit qu'ils ne pouvaient pas se marier sur un ferry.

Leur décision de se marier semble avoir été prise de façon soudaine le 14 mars 1969, alors que leur chauffeur les emmenait de Poole à Dorset pour rendre visite à la tante Mimi. Paul et Linda s'étaient mariés deux jours auparavant. John demanda à son chauffeur de continuer jusqu'à Southampton et de se renseigner pour voir s'il était possible de se marier en mer. Lorsque cela se révéla impossible, John décida d'aller à Paris et donna des instructions à son bureau pour que soit arrangé un mariage dans la plus stricte intimité. Peter Browne découvrit qu'un mariage ne pouvait pas être organisé en France dans de tels délais, mais qu'il pouvait épouser Yoko à Gibraltar, parce que c'était un protectorat britannique et qu'il était citoyen britannique.

Finalement, le couple s'envola pour Gibraltar dans un jet privé le 20 mars, et fila directement au consulat britannique, où l'officier de l'état

THE BALLAD OF JOHN AND YOKO
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 2'55''
Sortie 45 tours UK : 30 mai 1969
Hit-parade UK : n° 1
Sortie 45 tours US : 4 juin 1969
Hit-parade US : n° 8

civil Cecil Wheeler les maria, lors d'une cérémonie qui dura dix minutes. Ils avaient passé moins d'une heure à Gibraltar lorsqu'ils décollèrent de nouveau, volant cette fois-ci vers Amsterdam où ils avaient loué la suite présidentielle du Hilton. Leur séjour à Amsterdam fut une lune de miel pour le moins atypique. Plutôt que de chercher l'intimité, ils invitèrent la presse du monde entier à envahir leur suite tous les jours entre 10 heures et 22 heures, période durant laquelle ils resteraient au lit pour la paix.

Naturellement, les journalistes présumèrent que John et Yoko avaient l'intention de consommer leur mariage en public. Après tout, ils s'étaient montrés nus sur la pochette de *Two Virgins* et avaient enregistré les battements de cœur du bébé que portait Yoko avant qu'elle ne fasse une fausse couche. Il semblait n'y avoir aucune limite aux éléments de leur vie privée qu'ils entendaient changer en art événementiel.

Au grand dam des journalistes, John et Yoko les accueillirent dans la suite 902 vêtus de pyjamas impeccablement repassés et restèrent assis dans leur lit sans rien faire d'autre que de parler de paix. Mais l'accord était parfait : les médias avaient une soif insatiable pour tout ce qui concernait les Beatles, et John était prêt à tout pour transmettre son message pacifiste.

Durant sept jours, ils restèrent au lit devant une cour de journalistes qui leur tenaient compagnie et leur posaient des questions graves. La couverture médiatique fut incroyable. Ils donnèrent des interviews en direct pour les radios, réalisèrent un documentaire de soixante minutes pour leur usage personnel, et l'on vit leurs visages sur les couvertures des magazines du monde entier. « Yoko et moi sommes tout à fait prêts à être les clowns de la planète, si cela peut être utile à une bonne cause, déclara John. Pour une raison qui m'est inconnue, les gens impriment ce que je dis. Et je dis "Paix". Nous ne montrons personne du doigt. Il n'y a ni bons ni méchants. La bataille se joue dans les têtes. Nous devons refouler nos propres fantômes et cesser de condamner les autres. Nous sommes tous le Christ et nous sommes tous Hitler. Nous voulons que le Christ gagne. Nous essayons de moderniser le message du Christ. Qu'aurait-il fait s'il y avait eu la publicité, les disques, les films, la télévision et les journaux? Le Christ réalisait des miracles pour transmettre son message. Eh bien, le miracle, aujourd'hui, c'est la communication. Alors utilisons-la. »

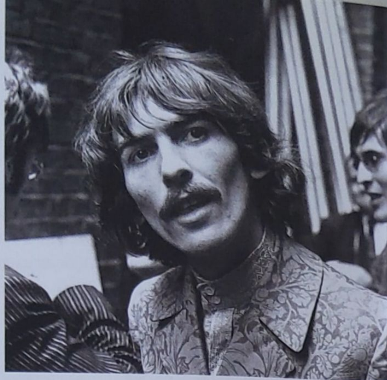
D'Amsterdam, ils se rendirent à Vienne, où ils passèrent la nuit à l'hôtel Sacher, et dégustèrent le célèbre *Sacher Torte* (un gâteau au chocolat) avant de regarder la première diffusion télévisée de leur film *Rape*.

Le 1er avril, ils arrivèrent à Londres et donnèrent une conférence de presse à l'aéroport. John s'attendait à un accueil hostile parce que Yoko, une Japonaise divorcée, n'était pas considérée comme la partenaire idéale pour un Beatle. À sa grande surprise, il fut plutôt chaleureux.

The Ballad Of John And Yoko fut enregistrée par Paul et John, Paul jouant de la basse, du piano, des maracas, et de la batterie, tandis que John chantait et jouait toutes les parties de guitare.



Pendant leur célèbre « bed-in » pour la paix, John et Yoko consacrèrent une semaine aux journalistes sans quitter leur lit.



OLD BROWN SHOE

Old Brown Shoe est l'une des trois chansons de la maquette que George enregistra dans les studios d'Abbey Road le 25 février 1969. Les deux autres étaient *Something*, un futur 45 tours des Beatles, et *All Things Must Pass*, la chanson titre de son premier album solo, qui sortirait en 1970.

Les paroles reflètent les opinions religieuses de George, qui pensait que l'on devait se libérer de la réalité d'un monde matériel qui n'est qu'illusoire. Une fois absorbé dans la conscience divine, il n'y aurait plus d'opposition entre le bien et le mal, entre le corps et l'âme, entre l'esprit et la matière. Le texte de la chanson est construit autour de ces oppositions, un peu à la manière du *Hello Goodbye* de Paul. La chanson ne raconte pas vraiment une histoire, et la « vieille chaussure marron » du titre évoque surtout la difficulté chronique de George à trouver un titre approprié.

L'inspiration de ce morceau est surtout musicale. George avait trouvé en laissant courir ses doigts sur un piano une séquence qui lui plaisait. Le texte fut ajouté plus tard.

La version définitive de *Old Brown Shoe* fut enregistrée deux mois après la maquette et sortit en face B de *The Ballad Of John And Yoko*.

George exprima son point de vue cosmique dans *Old Brown Shoe*.

OLD BROWN SHOE
Auteur : Harrison
Durée : 3'16''
Sortie 45 tours UK : 30 mai 1969, face B de *The Ballad Of John And Yoko*
Sortie 45 tours US : 4 juin 1969, face B de *The Ballad Of John And Yoko*

YOU KNOW MY NAME

Sorti en face B de *Let It Be*, *You Know My Name* est le 45 tours le plus étrange que les Beatles aient jamais publié, et reste, aujourd'hui encore, l'une de leurs chansons les moins connues.

Elle avait d'abord été enregistrée peu après la dernière séance de *Sgt Pepper*, après que John fut arrivé à Abbey Road en expliquant qu'il voulait enregistrer une chanson qui s'appelait *You Know My Name, Look Up The Number* (Tu connais mon nom, cherche mon numéro). Lorsque Paul lui a demandé les paroles, il a répondu que c'étaient les paroles. Il voulait répéter cette phrase dans le style du *Reach Out, I'll Be There* des Four Tops, jusqu'à ce qu'elle devienne un mantra. La phrase en elle-même était une variation sur un slogan que John avait vu sur la couverture de l'annuaire du téléphone de 1967, qui disait : « Vous connaissez leur nom ? Cherchez leur numéro. »

En mai et juin 1967, les Beatles consacrèrent trois journées à cette chanson, puis l'abandonnèrent, pour la reprendre en avril 1969.

Une seule exception est faite à l'idée du texte unique : John demande par deux fois une salve d'applaudissements pour Denis O'Dell, un producteur de cinéma irlandais, qui avait été producteur associé sur *A Hard Day's Night*, avant de devenir le directeur de Apple Films et de Apple Publicity.

Aucun des Beatles ne parla à O'Dell de cette chanson, et il fut donc très surpris lorsqu'il commença à recevoir des appels anonymes à son domicile de St. George's Square, Pimlico. « Je ne sais toujours pas pourquoi ils ont utilisé mon nom dans cette chanson. Je n'étais pas dans le studio à l'époque, autant que je m'en souvienne. Et ils ne m'en ont jamais reparlé depuis ! »

YOU KNOW MY NAME
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4'19''
Sortie 45 tours UK : 6 mars 1970, face B de *Let It Be*
Sortie 45 tours US : 11 mars 1970, face B de *Let It Be*

ABBEY ROAD

Sept ans après leur premier enregistrement à Abbey Road, les Beatles y revinrent pour ce qui allait être leur dernière série de séances ensemble. En juin 1962, les Beatles étaient quatre jeunes provinciaux aux yeux écarquillés, fiers d'entrer dans le monde de la musique. En juillet 1969, ils étaient devenus des êtres raffinés et désabusés, rongés par les conflits de pouvoir et d'intérêt.

Les chansons d'*Abbey Road* reflétaient leurs frustrations. Elles parlent de négociations juridiques, de dettes impayées, de s'être fait avoir, de mauvais karma et d'avoir à porter le monde sur ses épaules. L'une d'entre elles ironisait même sur le marteau d'argent prêt à vous frapper dès que les choses semblaient s'arranger.

Malgré cet état d'esprit (ou peut-être grâce à lui), *Abbey Road* était un cadeau d'adieu remarquablement inventif. On y trouve deux des plus belles chansons de George, *Here Comes The Sun* et *Something*, un manifeste lennonien, *Come Together*, et un fascinant medley de chansons inachevées magnifiquement conjuguées par Paul.

George Martin se souvient que Paul est venu le voir après l'enregistrement de *Let It Be* et lui a demandé de produire un album des Beatles dans le style de ce qu'ils faisaient ensemble auparavant. George Martin a répondu qu'il était tout à fait prêt à le faire, s'il pouvait être certain de la coopération des quatre Beatles. « C'est comme cela que nous avons fait *Abbey Road*. Mais ce n'était pas vraiment comme à la grande époque. Cette fois, ils retravaillaient de vieilles chansons et faisaient venir des musiciens extérieurs. »

Abbey Road sortit en septembre 1969, et resta en tête des charts britanniques durant dix-huit semaines (et onze semaines aux États-Unis, où il ne sortit qu'en octobre).

COME TOGETHER

Dans *Abbey Road*, les Beatles donnèrent libre cours à leurs frustrations et à leur lassitude, mais l'album n'en est pas moins extrêmement inventif.

Come Together devait à l'origine être l'hymne de campagne de la tournée électorale de Timothy Leary, qui avait décidé de présenter sa candidature pour le poste de gouverneur de l'État de Californie lors de l'élection de 1969, contre le futur président des États-Unis Ronald Reagan.

Leary et son épouse Rosemary avaient été invités à Montréal, où John et Yoko avaient organisé un autre de leurs *bed-ins* pour la paix au dix-neuvième étage de l'hôtel Queen Elizabeth. Ils arrivèrent le 1er juin 1969 et furent aussitôt mis à contribution en tant que choristes pour le refrain de *Give Peace A Chance*, qui fut enregistré



dans la chambre. En remerciement pour leur participation, Leary et son épouse furent cités dans le texte de la chanson.

Le lendemain, John demanda à Leary s'il pouvait contribuer d'une quelconque manière à sa campagne ; Leary lui répondit qu'il pouvait composer une chanson qui serait utilisée pour ses spots publicitaires et pour ses meetings politiques. Le slogan de Leary était « *Come together, join the party. Come together* » (Rassemblez-vous) était une citation du Yi-King, le Livre des transformations chinois. « Il y avait un double sens évident dans "*join the party*", explique Leary. Nous disions aux gens de se rassembler et de rejoindre notre parti, mais surtout, nous les invitions à se joindre à la fête, à célébrer la vie (*party* : parti politique, mais aussi fête). »

John prit aussitôt sa guitare et se mit à développer un thème autour de cette phrase : « *Come together, right now, Don't come tomorrow, Don't come alone, Come together right now over me, All that I can tell you, Is you gotta be free.* » (Rassemblez-vous, maintenant ; n'attendez pas demain, ne venez pas seuls, rassemblez-vous, maintenant, autour de moi. Je ne peux vous dire qu'une chose : vous devez être libres.) Lorsqu'il eut développé plusieurs versions du même genre, il enregistra une maquette et donna la bande à Leary. Leary, qui avait fait passer la bande sur toutes les radios alternatives de Californie, pensait que le thème lui appartenait. Mais, sept semaines après leur rencontre, John, de retour à Londres, avait enregistré à son insu une version de *Come Together* avec les Beatles. En octobre, elle sortit en face B de *Something*, le premier 45 tours extrait d'*Abbey Road*.

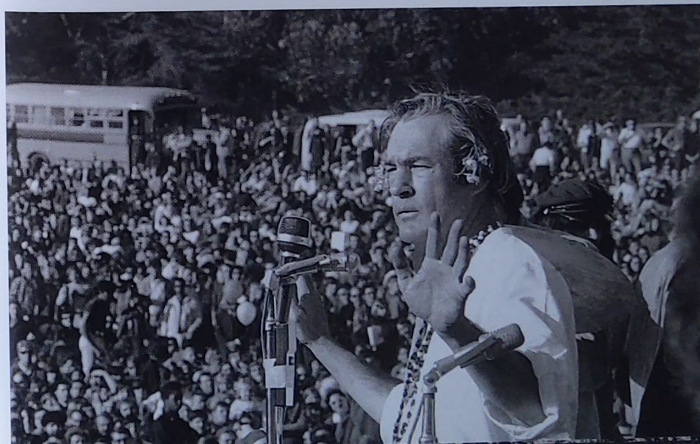
La campagne électorale de Timothy Leary fut brutalement interrompue en décembre 1969, lorsqu'il fut inculpé de possession de marijuana, puis, plus tard, incarcéré. Il était en prison lorsqu'il entendit pour la première fois, sur une station locale de rock, l'album *Abbey Road*. La découverte de la version des Beatles de *Come Together* suscita chez lui, on s'en doute, une certaine stupéfaction. « Tant les paroles que la musique de cette nouvelle version constituaient sans doute un progrès par rapport au thème de ma campagne, mais j'étais tout de même fâché que Lennon m'ait aussi superbement ignoré… Je lui ai écrit pour lui faire part de ma surprise, et il m'a répondu avec son charme et son esprit habituels qu'il était un tailleur et que j'étais un client qui avait commandé un habit et n'était jamais revenu. Il avait donc pris la liberté de le vendre à quelqu'un d'autre. »

COME TOGETHER
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4'20''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

SOMETHING

Something fut la première composition de George Harrison à sortir en face A d'un 45 tours des Beatles. Ses deux sources d'inspiration furent son épouse, Pattie, et un morceau de James Taylor sorti en 1968, *Something In The Way She Moves*. James Taylor était un artiste américain qui avait signé sur le label Apple, et dont le premier album, simplement intitulé *James Taylor*, avait été produit par Peter Asher entre juillet et octobre 1968. Paul tenait la basse sur un morceau. *Something In The Way She Moves* était la dernière plage du disque, et les paroles commençaient par : « *There's something in the way she moves, Or looks my way or calls my name, That seems to leave this troubled world behind.* » (Il y a quelque chose dans la façon dont elle bouge ou me regarde ou m'appelle, qui me fait oublier ce monde troublé.)

Come Together était censée servir d'hymne de campagne au gourou du LSD, Timothy Leary, qui cherchait à se faire élire gouverneur de Californie face à Ronald Reagan.



Les Beatles enregistraient l'album blanc dans les studios d'Abbey Road à l'époque où Taylor enregistrait son album éponyme dans les studios Trident, dans le quartier de Soho. Le 3 octobre, George enregistra *Savoy Truffle* avec Paul et Ringo dans les studios Trident, et tous entendirent certainement l'album ce jour-là.

« J'ai toujours supposé que George avait entendu cette chanson, mais nous n'en avons jamais parlé, explique Taylor. J'avais composé *Something In The Way She Moves* deux ans avant de l'enregistrer, et, bizarrement, je voulais d'abord l'appeler *I Feel Fine*, mais ce titre était bien sûr déjà pris par une chanson des Beatles. [...] J'ai souvent remarqué des traces de chansons d'autres artistes dans mes compositions, poursuit Taylor. Si George a consciemment ou inconsciemment emprunté un vers de l'une de mes chansons, alors je considérerai cela comme un compliment. Ce n'est pas quelque chose de rare, en musique. J'avais fait passer une maquette de *Something In The Way She Moves* et de sept autres chansons aux bureaux d'Apple, deux ou trois mois avant de rencontrer Peter Asher. Je sais que Paul l'a écoutée là-bas, mais je ne sais pas qui d'autre a pu l'entendre. »

George a dû composer *Something* en octobre, car il a plus tard déclaré qu'il l'avait travaillée sur le piano du Studio 1, alors que Paul réalisait des surimpressions dans le Studio 2. La seule raison pour laquelle Something ne fut pas incluse sur l'album blanc était que la sélection finale des titres avait déjà été faite.

George proposa *Something* à Joe Cocker et à Jackie Lomax, puis, en mai 1969, décida de l'enregistrer avec les Beatles pour *Abbey Road*. *Something* fut un immense succès et devint la deuxième chanson des Beatles la plus reprise, après *Yesterday* (elle fut chantée notamment par Ray Charles, Frank Sinatra, et Smokey Robinson).

SOMETHING

Auteur :	Harrison
Durée :	3'03''
Sortie UK :	album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US :	album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

MAXWELL'S SILVER HAMMER

MAXWELL'S SILVER HAMMER
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 3'27''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

Maxwell's Silver Hammer (Le marteau d'argent de Maxwell) est une chanson construite sur des rimes fortes et dans laquelle un étudiant en médecine, Maxwell Edison, utilise son marteau d'argent pour tuer tout d'abord sa petite amie, puis un professeur, et finalement un juge. C'est un morceau enjoué et vaudevillesque, qui ne laisse transparaître l'intérêt récent de Paul pour l'avant-garde que par une référence à la pataphysique.

« John m'a un jour expliqué que *Maxwell's Silver Hammer* parlait des lois du karma, se souvient Tony King, un ancien employé d'Apple. Nous discutions de la chanson *Instant Karma*, parce qu'il venait de lui arriver quelque chose d'assez désagréable, et qu'il avait dit que c'était un exemple de karma instantané. Il m'a expliqué que l'idée développée dans cette chanson était que, à la seconde où tu fais quelque chose qui n'est pas bien, le marteau d'argent de Maxwell s'abat sur ta tête. »

Paul déclara à l'époque que cette chanson « incarnait les aléas de la vie. Dès que tout va bien, le marteau d'argent de Maxwell réduit tout à néant ».



Depuis des années et des années, les fans des Beatles couvrent de graffitis les plaques de rue d'Abbey Road.

OH ! DARLING

Paul voulait que sa voix soit «à vif» sur *Oh! Darling*, alors il l'a chantée des dizaines de fois chaque jour de la semaine avant de l'enregistrer. «Je voulais que ma voix donne l'impression que je chantais sur scène depuis une semaine», déclara-t-il.

Inspirée par les ballades rock de la fin des années cinquante. *Oh! Darling* était une chanson sans prétention, qui suppliait l'aimée de rester, en échange d'une adoration éternelle.

John n'a jamais apprécié la performance vocale de Paul et pensait que lui aurait fait mieux. «C'était plus dans mon style», dit-il.

OH ! DARLING
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 3'26''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

OCTOPUS'S GARDEN

La seconde chanson de Ringo pour les Beatles, *Octopus's Garden* (Le jardin du poulpe) lui fut inspirée durant des vacances qu'il avait prises en famille en 1968 en Sardaigne. Lorsque Ringo refusa sa proposition d'un repas de poulpe, le capitaine du bateau commença à lui raconter tout ce qu'il savait de ces animaux.

«Il m'a raconté qu'ils parcouraient le fond des mers et ramassaient des pierres et des objets brillants pour se construire des jardins, expliqua Ringo. J'ai trouvé cela fabuleux, d'autant plus qu'à l'époque, j'avais bien envie d'aller me reposer au fond de l'eau, moi aussi. J'étais parti en vacances parce que j'avais envie de m'éloigner un peu.»

Pour la plupart des gens, *Octopus's Garden* est une chanson pour enfants, dans la veine de *Yellow Submarine*; mais, en 1969, George révéla qu'elle avait des dimensions cachées.

OCTOPUS'S GARDEN
Auteur : Starr
Durée : 2'51''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

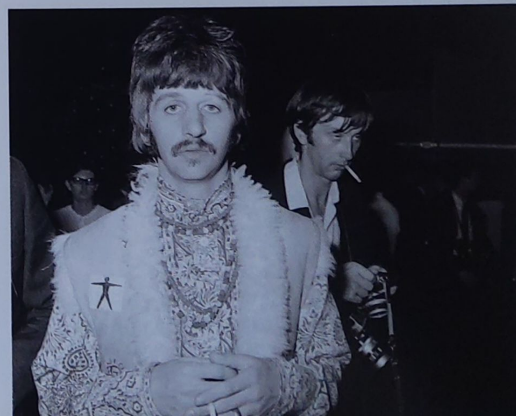
I WANT YOU
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 7'47''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

I WANT YOU

Les paroles de *I Want You*, dans lesquelles John répète le titre de la chanson (Je te veux) et annonce que ce désir le rend fou, furent lues sur le plateau du programme télévisé «24 Hours», un magazine d'information de la BBC, pour illustrer les banalités de la musique pop.

Cela rendit John furieux, parce qu'il était convaincu que la simplicité même de cette chanson en faisait une composition supérieure à *Eleanor Rigby* ou *I Am The Walrus*. Pour lui, il ne s'agissait pas d'une régression mais d'une économie de langage.

I Want You est une chanson d'amour pour Yoko, dont il admit l'influence sur son nouveau style de composition, disant qu'il espérait pouvoir un jour composer une chanson parfaite utilisant un seul mot. Un poème de Yoko écrit en 1964 se composait du seul mot «eau».



Ringo composa *Octopus's Garden* (voir page précédente) après une conversation très instructive avec le capitaine du yacht de Peter Seller.



L'arrivée d'Allan Klein parmi les Beatles se solda par une période de désaccords internes qui fit beaucoup de mal au groupe.

HERE COMES THE SUN

Composée par George, *Here Comes The Sun* était une expression du plaisir intense que lui procurait le fait d'échapper un instant aux interminables réunions d'affaires auxquelles les Beatles devaient maintenant consacrer tant de temps.

En janvier 1969, John et Yoko rencontrèrent l'homme d'affaires Allen Klein, et annoncèrent peu après qu'il les représenterait dorénavant, bien que l'avocat new-yorkais John Eastman, le frère de Linda, ait été récemment engagé pour représenter collectivement les Beatles. Ce fut le début d'une bataille à couteaux tirés qui porta sur le choix du nouveau manager des Beatles et sur ce qui devait être fait au sujet de l'état désastreux des finances du groupe.

Allen Klein proposa de restructurer Apple, d'organiser une offre d'achat sur les parts de Northern Songs qui n'étaient pas détenues par les Beatles et de renégocier un meilleur contrat avec EMI. Il réussit à convaincre John, George et Ringo de sa capacité à réaliser ces objectifs, mais Paul resta fidèle à John Eastman. Le résultat de cette situation fut que l'existence même des Beatles était menacée, et que les réunions organisées chez Apple étaient extrêmement tendues. Un matin, dans les premiers jours de printemps, George constata que tout cela lui donnait l'impression d'être retourné à l'école, et il décida d'aller plutôt passer la journée chez son ami Eric Clapton, à Ewhurst, dans le Surrey.

Ayant emprunté une guitare sèche à Clapton, George alla se promener dans le jardin. C'était la première journée ensoleillée de l'année ; il ressentit soudain une vague d'optimisme et composa *Here Comes The Sun*. « C'était une telle libération pour moi, expliqua-t-il à l'époque. La chanson est venue toute seule. »

HERE COMES THE SUN
Auteur : Harrison
Durée : 3'05''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

BECAUSE

John se reposait sur un canapé pendant que Yoko jouait le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune*. John raconta plus tard qu'il lui avait alors demandé si elle pouvait jouer les mêmes notes en ordre inverse. C'est ce qu'elle fit, et cela lui inspira la mélodie de *Because*.

La ressemblance entre le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune* et *Because* est évidente, même si une étude un peu approfondie montre qu'il s'agit plus d'un emprunt que de l'inversion de notes dont John a parlé. Le musicologue Wilfrid Mellers, auteur de *Twilight Of The Gods : The Music Of The Beatles*, l'explique ainsi : « L'affinité entre les arpèges enveloppants en *do* dièse mineur, avec leur passage soudain en sus-tonique bémol, est, dans le cas de Lennon et de Beethoven, indubitable. »

Il y avait une certaine ironie dans le fait qu'un Beatle s'inspire de Beethoven, parce qu'à l'époque l'opinion généralement admise était que le rock and roll était l'antithèse de la musique classique, et qu'il était impossible d'apprécier réellement les deux. De plus, les Beatles avaient enregistré une reprise de la chanson de Chuck Berry *Roll Over Beethoven*, qui conseillait de manière fort irrévérencieuse aux compositeurs classiques de s'écarter un peu pour faire place au rock and roll.

L'une des premières questions systématiquement posées aux Beatles lorsqu'ils étaient interviewés aux États-Unis était « Que pensez-vous de Beethoven ? » Ringo répondit un jour : « Je l'adore. Surtout ses poèmes. » Mais c'est John qui finit par considérer Beethoven comme le plus grand compositeur ayant jamais existé, et par se sentir des affinités avec lui. En 1969, il ne cherchait plus à devenir l'égal d'Elvis ou des Rolling Stones, mais voulait se mesurer à Picasso, Van Gogh, Dylan Thomas et Beethoven.

BECAUSE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'45''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY

You Never Give Me Your Money annonce le *medley* de chansons inachevées qui domine la seconde face d'*Abbey Road*. Paul réunit les morceaux et apporta un soin extrême à la façon dont ils seraient liés. *You Never Give Me Your Money* est elle-même composée de trois fragments distincts. Le premier, incluant le premier vers (qui est également le titre), fait allusion aux problèmes financiers des Beatles, expliquant qu'ils semblent ne jamais recevoir d'argent, mais tout au plus de drôles de papiers.

« C'est exactement ce que l'on nous donne, expliqua George. Nous recevons des relevés sur lesquels est inscrit ce qui nous est dû, mais nous ne le recevons jamais sous forme de livres, de shillings et de pence. Nous avons tous une belle maison et une voiture et un bureau, mais récupérer effectivement notre argent semble impossible. »

Le fragment suivant, qui parle de se retrouver sans un sou une fois ses études finies, exprime les mêmes soucis, mais dans le style plus léger et enjoué de la section « souvenirs d'école » de *A Day In The Life*. Le dernier fragment exprime la liberté que Paul ressent dans sa nouvelle vie avec Linda, parce qu'ils peuvent se permettre de faire leurs bagages en laissant tous leurs soucis derrière eux.

YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY

Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 4'02''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969



SUN KING

Le tube de Fleetwood Mac *Albatross* exerça une influence majeure sur la musique de *Sun King*.

Tout comme pour *Being For The Benefit Of Mr. Kite !*, l'opinion de John sur *Sun King* évolua négativement à mesure que passaient les années. En 1971, il expliqua que la chanson lui était venue dans un rêve et la considérait comme un morceau inspiré. En 1980, elle faisait partie des morceaux « bons pour la poubelle ».

Historiquement, le Roi Soleil (*Sun King*) était Louis XIV, roi de France, et c'est peut-être de lui que John avait rêvé, lorsqu'il voyait ce roi entrer dans son palais pour découvrir que tous les gens présents riaient et étaient heureux.

Les dernières phrases de la chanson sont un assemblage de mots italiens, espagnols et portugais que les touristes apprennent, jetés là sans aucun sens : *paparazzi, obrigado, parasol, mi amore*. Le titre original de *Sun King* était *Los Paranoias*.

D'après George, l'inspiration première de la mélodie était le morceau de Fleetwood Mac *Albatross*, un instrumental langoureux qui était entré dans le Top 10 britannique au début de l'année 1969.

SUN KING
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'26''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969



MEAN MR MUSTARD

John expliqua que *Mean Mr Mustard* avait été inspirée par un article de journal dans lequel il avait lu qu'un avare dissimulait son argent comme il le pouvait pour que les gens ne le forcent pas à le dépenser. L'image de l'homme qui cache un billet de dix livres dans son nez avait été inventée par John, qui ajouta que cela n'avait rien à voir avec la consommation de cocaïne.

Tony Bramwell est certain qu'un autre personnage londonien pittoresque a inspiré John : « Il y avait une vieille mendiante qui traînait toujours dans Hyde Park, du côté de Knightsbridge, vers les baraquements militaires, se souvient-il. Elle conservait toutes ses possessions dans des sacs en plastique et dormait dans le parc. Je suis certain qu'elle a quelque chose à voir avec cette chanson. »

Composée en Inde, *Mean Mr Mustard* fut enregistrée avec *Sun King* en un seul tenant. Dans la version originale, la sœur du méchant M. Moutarde s'appelle Shirley, mais John la rebaptisa Pam lorsqu'il s'aperçut que cela simplifiait la transition avec *Polythene Pam*.

Stephanie, la maîtresse de Royston Ellis, fut une des deux inspiratrices principales de *Polythene Pam*, une chanson de John.

MEAN MR MUSTARD
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'06''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

POLYTHENE PAM

Bien que John ait au départ expliqué que *Polythene Pam* parlait d'une « prostituée liverpuldienne imaginaire, en bottes et kilt », la chanson fut en réalité inspirée par deux personnes qu'il avait connues. Le prénom venait de Pat Hodgett (qui devint Mme Dawson), une fan des Beatles de l'époque de la Cavern, qui, parce qu'elle avait l'habitude de manger du polyéthylène, était surnommée *Polythene Pat*. « J'ai commencé à aller voir les Beatles en 1961, alors que j'avais quatorze ans, et je suis devenue assez amie avec eux, se souvient-elle. Lorsqu'ils jouaient en dehors de Liverpool, ils me ramenaient dans leur camionnette. C'est à peu près à cette époque que l'on m'a surnommée "Polythene Pat". C'est vraiment gênant à expliquer. Je mangeais du polyéthylène tout le temps. J'en faisais des nœuds, puis je les mangeais. Des fois, je le brûlais, puis je le mangeais quand il était froid. Puis un de mes amis a trouvé un boulot dans une usine de polyéthylène, et j'ai trouvé ça génial parce que je pouvais en obtenir autant que je voulais. »

Mais « Polythene Pat » ne s'est jamais habillée avec des sacs en plastique comme le dit la chanson. Cette excentricité vient d'une péripétie en rapport avec une jeune fille du nom de Stephanie, que John rencontra à Guernesey en août 1963, durant une tournée des Beatles.

Bien que John n'ait pas donné de détails lorsqu'il évoqua cette histoire en 1980, dans l'interview de *Playboy*, il fournit néanmoins quelques indices. « *Polythene Pam* vient du souvenir d'une femme, à Jersey, et d'un homme, qui était l'équivalent anglais d'Allen Ginsberg. »

L'équivalent anglais du poète beat Allen Ginsberg s'avéra être Royston Ellis, un jeune écrivain qui rencontra les Beatles pour la première fois en mai ou juin 1960, lorsqu'il fut invité à lire ses poèmes à l'université de Liverpool.

Ce que John avoua finalement à contrecœur au journaliste de *Playboy* était que Ellis avait été la première personne à faire découvrir la drogue aux Beatles, lorsqu'il leur montra comment se défoncer à partir des bandes qui couvrent l'intérieur d'un inhalateur à Benzédrine.

Le « souvenir d'une femme » dont parle John trouva son origine à Guernesey, et non à Jersey, lorsque John vint rendre visite à Ellis, qui avait trouvé un emploi de technicien sur un ferry pour l'été.

Après les concerts que les Beatles donnèrent à l'Auditorium de Guernesey le 8 août, Ellis et sa petite amie Stephanie ramenèrent John dans l'appartement mansardé que louait Ellis, et c'est là que le polyéthylène fait son apparition dans l'histoire. « Ellis me dit que Mlle X, une jeune fille qu'il voulait me faire rencontrer, s'habillait de polyéthylène, expliqua plus tard John. Et c'était vrai. Elle ne portait pas de kilt et de bottes, j'ai rajouté ça plus tard. Des perversions sexuelles dans des sacs en polyéthylène. Je cherchais une idée de chanson. »

Ellis ne se souvient d'aucune perversion sexuelle effective, mais de la nuit qu'il a passée au lit avec Stephanie et John. « Nous avions lu toutes ces histoires de cuir. Nous n'avions pas de cuir, mais nous avions des cirés et quelques sacs en plastique qui traînaient là, raconte-t-il. Nous les avons enfilés, et nous nous sommes couchés. John a passé la nuit dans notre lit. Il ne s'est pas passé grand-chose, et nous nous sommes tous demandé quel intérêt il pouvait bien y avoir dans cette histoire de cuir. C'était probablement plus une idée à moi qu'à John. Il y a peut-être un lien avec un des fascicules, que j'avais dédicacé aux Beatles, et dans lequel j'avais écrit ces lignes : "Je rêve de faire l'amour entre des draps de cuir noir, et de chevaucher des motos frissonnantes entre tes cuisses." »

En plus d'être un poète, Ellis était un expert du milieu adolescent et un chroniqueur de la scène rock britannique émergente. À l'époque de leur première rencontre, il venait d'achever *The Big Beat*

POLYTHENE PAM

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'12"
Sortie UK :	album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US :	album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

Scene, une excellente étude de la musique beat britannique de la fin des années cinquante.

John était fasciné par Ellis, parce qu'il naviguait entre littérature et rock and roll. En juillet 1960, le *Record Mirror* annonça que le « sage barbu » envisageait de faire venir à Londres un groupe de Liverpool du nom de Beetles qui l'accompagnerait alors qu'il lirait ses poèmes. « J'étais une star pour eux à l'époque, parce que j'arrivais de Londres et que je représentais un monde qu'ils ne connaissaient pas, explique Ellis. John était fasciné par le fait que je sois un poète, et nous avons eu de très longues conversations. »

Peu après avoir fait découvrir les délices du polyéthylène à John, Ellis quitta l'Angleterre pour se consacrer aux voyages. Il coupa à tel point tout lien avec la scène musicale britannique qu'il n'avait jamais entendu *Polythene Pam* avant d'être contacté pour ce livre. Mais il se souvient pourtant avec fierté qu'en 1973, John envoya à *International Times* un rectificatif concernant la découverte de la drogue par les Beatles : « La première dope, tirée d'un inhalateur de Benzédrine, fut donnée aux Beatles (John, George, Paul et Stuart) par la version anglaise d'Allen Ginsberg, un monsieur Royston Ellis, poète beat… Et il est honnête de rendre justice à ce saint. »



Stephanie, plongée dans un livre, pendant que le poète « beatnik » Royston Ellis fait la sieste lors d'une croisière dans les îles Britanniques, en 1963 (l'année où John et Royston Ellis se croisèrent pour la seconde fois).

SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW

She Came In Through The Bathroom Window (Elle est entrée par la fenêtre de la salle de bains) fut inspirée par les actes d'une *Apple Scruff* qui pénétra dans la maison de John à St. John's Wood alors qu'il n'était pas chez lui. « Nous nous ennuyions, il n'était pas là, et nous avons décidé d'entrer, se souvient Diane Ashley. Nous avons trouvé une échelle dans son jardin et l'avons appuyée à la fenêtre de la salle de bains qui était restée entrouverte. C'est moi qui suis montée et qui suis entrée. »

Lorsqu'elle s'est trouvée à l'intérieur, elle a ouvert la porte d'entrée et a laissé entrer les autres filles. Margo Bird, une autre *Apple Scruff*, se souvient : « Elles ont tout fouillé et ont emporté quelques vêtements. Les gens ne prenaient en général pas d'objets de valeur, mais je crois que, cette fois-ci, beaucoup de photos et de négatifs furent emportés. Il y avait vraiment deux types d'*Apple Scruffs* : les fans qui entraient par tous les moyens, et ceux qui attendaient dehors avec des appareils photo et des livres d'autographes. J'allais souvent promener la chienne de Paul, et j'ai fini par bien le connaître. On m'a finalement offert un travail chez Apple. J'ai commencé par servir le thé, et j'ai fini au département promotion, où je travaillais avec Tony King. »

Paul demanda à Margo si elle pouvait retrouver certains des objets qui avaient été pris. « Je savais qui avait fait ça, mais je me suis aperçue que presque tout était déjà parti en Amérique, raconte-t-elle. Mais je savais qu'il y avait une photo à laquelle il tenait tout particulièrement : un portrait de lui en couleurs dans un cadre années trente. Je savais qui l'avait pris, et ça, je l'ai récupéré. »

Paul composa *She Came In Through The Bathroom Window* en juin 1968 alors qu'il se trouvait aux États-Unis pour des affaires concernant Capitol Records. Il y avait retrouvé Linda Eastman, qu'il avait rencontrée l'été précédent à Londres puis plus tard à New York.

Le vers « *And so I quit the police department* » (Alors je quitte le commissariat) lui fut inspiré par le nom d'un chauffeur de taxi : Paul put voir sur sa licence qu'il s'appelait Eugene Quits et intégra le mot dans sa chanson.

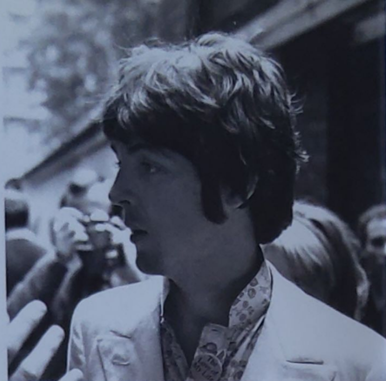
D'après Carol Bedford, une *Apple Scruff* qui écrivit le livre *Waiting For The Beatles*, Paul lui dit plus tard : « J'ai composé une chanson sur les filles qui sont entrées chez moi. Elle s'appelle *She Came In Through The Bathroom Window*. » Diane fut surprise par le fait qu'elle soit devenue le sujet d'une chanson des Beatles. « Au départ, je n'y croyais pas, parce qu'il avait vraiment été fâché par ce que nous avions fait, explique-t-elle. Mais je suppose que n'importe quoi peut inspirer une chanson, n'est-ce pas ? Je sais que tous ses voisins l'ont appelé lorsqu'ils nous ont vues entrer, et je suis convaincue que cela explique l'histoire du téléphone de "*Sunday's on the phone to Monday/Tuesday's on the phone to me*". »

Diane est maintenant mariée et a quatre enfants. Mais, elle conserve une photo d'elle avec Paul sur une étagère de la cuisine.

SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW
Auteurs : Lennon/ McCartney
Durée : 1'57"
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969



Paul écrivit *She Came In Through The Bathroom Window* en pensant à certains fans obsessionnels des Beatles.



GOLDEN SLUMBERS

Paul se trouvait dans la maison de son père, à Cheshire, et laissait ses doigts courir sur le piano. Il jeta un coup d'œil au recueil de partitions de sa belle-sœur Ruth (son père s'était remarié), et tomba sur *Golden Slumbers*, une berceuse traditionnelle. Incapable de lire la musique, il créa sa propre mélodie, puis ajouta de nouvelles paroles à la chanson.

Golden Slumbers fut composée par Thomas Dekker, un écrivain et dramaturge contemporain de Shakespeare. La chanson fut publiée pour la première fois dans *The Pleasant Comedy of Patient Grissill*, en 1603.

Londonien né vers 1572, Thomas Dekker est l'auteur de *The Shoemaker's Holiday* (1600), *The Pleasant Comedy of Old Fortunatus* (1600), *The Honest Whore* (1604), *The Gull's Hornbook* (1609), *The Roaring Girl* (1611) et de *The Syn's Darling* (1656) dont la publication fut posthume.

Pour *Golden Slumber*, Paul adapta une nouvelle mélodie à une berceuse britannique traditionnelle.

GOLDEN SLUMBERS	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'31''
Sortie UK :	album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US :	album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

HER MAJESTY

Composée par Paul en Écosse, *Her Majesty* faisait à l'origine partie du *medley*, et s'intégrait entre *Mean Mr Mustard* et *Polythene Pam* ; mais, lorsqu'il entendit la bande, Paul voulut qu'elle soit coupée et jetée.

L'ingénieur du son, qui avait reçu l'ordre de ne jamais rien jeter qui provienne des Beatles, jugea préférable de la renvoyer à la fin du *medley*, après un blanc. Paul entendit cette nouvelle version le lendemain, et apprécia l'effet. Parce que la bande a simplement été coupée alors que les transitions étaient déjà faites, *Her Majesty* débute sur la dernière note de *Mean Mr Mustard*, et sa dernière note est restée au début de *Polythene Pam*.

Les Beatles rencontrèrent la reine Elizabeth le 26 octobre 1965, lorsqu'ils furent décorés de l'ordre de membre de l'Empire britannique. Peu après, alors qu'on leur avait demandé ce qu'ils pensaient d'elle, Paul répondit : « Elle est adorable. Elle s'est montrée très aimable. Elle a été comme une mère pour nous. »

Her Majesty a le triste honneur d'être la dernière plage du dernier album que les « Fab Four » enregistrèrent ensemble.

HER MAJESTY	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	0'23''
Sortie UK :	album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US :	album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

CARRY THAT WEIGHT

Bien que *Carry That Weight* semble n'être qu'une des chansons du *medley* et soit créditée de cette manière sur l'album, elle fut en réalité enregistrée séparément, dans le but de réaliser un 45 tours avec *Golden Slumbers*. *Carry That Way* permet de ramener le *medley* vers son sujet de départ, les problèmes financiers et la difficulté d'être une superstar.

Les paroles relatent les angoisses de Paul quant à ce qui semblait être (et était) le crépuscule des Beatles. Il avoua plus tard que toutes les disputes sur les finances et le management l'avaient plongé dans les heures les plus sombres de sa vie.

CARRY THAT WEIGHT
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'36''
Sortie UK : album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US : album *Abbey Road*, 1er octobre 1969



Les dernières années du groupe furent marquées par des tensions internes qui affectaient même Paul, malgré sa sérénité légendaire. Il en parle d'ailleurs dans *Carry That Weight*.

THE END

Dernière véritable chanson du dernier album enregistré par les Beatles, *The End* mettait un point final à leur carrière en studio. Philosophe jusqu'à la dernière minute, Paul conclut superbement par les mots : «*The love you take is equal to the love you make*» («Au bout du compte, l'amour que l'on prend est égal à l'amour que l'on crée»). La phrase peut paraître simple, mais John fut assez impressionné pour déclarer qu'il s'agissait d'une «phrase véritablement cosmique», preuve évidente que «quand Paul le veut, il est capable de penser».

Elle fournit en tout cas un superbe parallèle avec leur carrière en studio, qui débuta avec les suppliques un peu gauches de *Love Me Do* et mûrit jusqu'à révéler un énigmatique message de sagesse délivré par le groupe qui transforma la musique populaire.

THE END	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'19''
Sortie UK :	album *Abbey Road*, 26 septembre 1969
Sortie US :	album *Abbey Road*, 1er octobre 1969

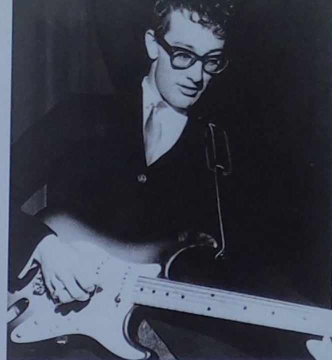
LIVE AT THE BBC

En 1982, Kevin Howlett éplucha les enregistrements des Beatles trouvés dans les archives de la BBC et produisit une émission intitulée « Beatles At the Beeb ». C'était la première fois que la plupart de ces bandes pouvaient être entendues depuis les retransmissions originales entre 1962 et 1965. Les tractations entre EMI et la BBC concernant l'éventuelle commercialisation de ce matériel débutèrent peu après, mais il fallut patienter jusqu'en 1994 pour qu'un climat propice à la réalisation d'un tel projet s'instaurât entre les Beatles, Apple et EMI.

Kevin Howlett transmit alors les bandes aux studios d'Abbey Road, où George Martin se chargea du transfert numérique des cinquante-huit morceaux qui avaient survécu, sur les quatre-vingt-huit que les Beatles avaient à l'origine interprétés en direct pour la BBC. En fait, seuls cinquante-sept morceaux existaient encore dans leurs archives. Le cinquante-huitième provenait d'un fan qui avait contacté Howlett en 1988 – à l'époque d'une autre série d'émissions sur les Beatles – pour proposer de lui faire entendre les enregistrements qu'il avait réalisés à l'époque de leur retransmission.

Live At The BBC illustre bien cette évolution. Les trois quarts des morceaux qu'ils reprennent datent de la période 1954-1959, l'époque de leur apprentissage à Liverpool. Près de la moitié de ces chansons sont dues à une poignée de leurs compositeurs préférés : Chuck Berry, Little Richard, Carl Perkins, Goffin & King, et Leiber & Stoller.

Le double album *Live At The BBC* est sorti le 28 novembre 1994, et s'est vendu à plus de huit millions d'exemplaires.



I'LL BE ON MY WAY

I'll Be On My Way fut en fait une des premières chansons composées par les Beatles, dans l'espoir juvénile d'égaler Buddy Holly.

I'LL BE ON MY WAY
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 1'57''
Sortie UK : album *Live At The BBC*, 30 novembre 1994
Sortie US : album *Live At The BBC*, 30 novembre 1994

I'll Be On My Way est la seule composition originale inédite de l'album *Live At The BBC*, et la première chanson des Beatles signée Lennon-McCartney à sortir depuis mai 1970. Composée par Paul en 1961 dans le style de Buddy Holly, elle avait fait partie du répertoire du groupe durant les deux années qui avaient suivi, mais elle n'avait pas été jouée lors de l'audition Decca, signe qu'elle était déjà tombée en désaffection. La chanson fut dédiée à Billy J. Kramer, qui en fit la face B de *Do You Want To Know A Secret* en avril 1963.

Les Beatles qui, à leurs débuts, n'étaient pas vraiment des créateurs purs, réarrangeaient ce genre de clichés éculés. *« June light »* rime avec *« moon light »*, et le narrateur éperdu d'amour est condamné à s'exiler en des terres où « coulent des rivières d'or » et où « le vent ne souffle pas ».

John, évidemment, ne cacha pas son mépris pour cette chanson lorsqu'on lui en reparla en 1980. Paul se montra moins sévère : tout en concédant qu'elle était « un peu trop sirupeuse », il rappela qu'elle avait aussi « fort bien fonctionné » à leurs débuts sur scène.

ANTHOLOGY 1-3

La genèse des trois double-albums qui composent la série *Anthology* remonte à 1984, lorsque l'ingénieur du son John Barrett se vit confier la tâche de collecter tout le matériel Beatles conservé dans les archives d'EMI. Parmi les centaines d'heures de bandes, il identifia treize morceaux inédits. Les responsables d'EMI firent presser des disques-test, et suggérèrent la sortie d'un album à Paul, George et Ringo. Mais à l'époque, aucun accord ne put être trouvé.

Cinq ans plus tard et sans qu'il y ait le moindre rapport avec ce projet, le responsable d'Apple, Neil Aspinall, décida de se remettre à un documentaire dont il avait d'abord abandonné l'idée en 1969. Il voulait réunir tous les meilleurs enregistrements filmés des Beatles pour une série télévisée dans laquelle ils raconteraient eux-mêmes leur histoire. Il projetait également de réunir les trois ex-Beatles et de leur faire enregistrer la musique d'accompagnement. La série devait s'appeler *The Long And Winding Road*.

L'album d'inédits et la série de documentaires finirent par se confondre et par devenir le projet *Anthology*. L'idée d'une musique d'accompagnement originale fut abandonnée au profit de l'enregistrement de deux nouveaux morceaux des Beatles. « Plus l'idée de nous voir réunis tous les trois en studio se précisait, plus j'avais le trac, dit Paul. Je me demandais : est-ce que le monde a vraiment besoin d'un disque des trois quarts des Beatles ? Et s'il y avait nous trois et John, comme sur un vrai nouveau disque ? Si seulement nous pouvions réaliser l'impossible, ce serait tellement mieux, un vrai défi ! »

L'apparente invraisemblance de cette idée disparut lorsque Yoko accepta de les laisser utiliser les enregistrements sur cassette de deux morceaux inachevés de John. Ceux-ci devinrent finalement deux singles qui participèrent non seulement à la promotion des six heures de la série télévisée, mais aussi à celle des albums *Anthology*.



Ringo, Paul, George et le producteur George Martin, réunis en 1994 pour la création d'*Anthology*.

Anthology n'était pas la bande-son du documentaire, mais son équivalent musical, réalisé à partir de prises alternatives, d'inédits, d'enregistrements en concert, d'anciennes démos et d'extraits d'interviews. Sur les cent trente-neuf chansons de la compilation, vingt-huit étaient des reprises.

Les joyaux de la collection étaient évidemment les vingt et une nouvelles compositions des Beatles, dont certaines n'avaient été entendues qu'interprétées par d'autres artistes, ou sur de rares pirates. Leur qualité variait, allant de l'enregistrement « maison » d'un intérêt purement historique, jusqu'à des prises studio impeccables qui n'avaient été exclues des albums que par manque de place.

FREE AS A BIRD

Free As A Bird était essentiellement destiné à attirer l'attention sur le projet *Anthology*. Il s'agissait du premier single original des Beatles en vingt-cinq ans, réunissant, au moins musicalement, le groupe le plus populaire du monde.

La folie médiatique qui entoura la sortie du single fut encouragée par les services marketing d'EMI. L'un des premiers communiqués de presse annonçait : « Le single, dont les exemplaires sont actuellement sous la garde d'hommes armés dans un pays étranger, sortira dans le monde entier le lundi 4 décembre. »

Rien n'aurait pu se révéler à la mesure d'une telle attente, mais *Free As A Bird* réussissait néanmoins à rendre un son Beatles très convaincant (période 1969). Le morceau souffrait pourtant d'avoir été composé à partir d'une démo inachevée d'une chanson de John Lennon, dont la voix avait été enregistrée sur un magnéto-cassette de mauvaise qualité.

Cette aventure musicale débuta le 1er janvier 1994, lorsque Paul téléphona à Yoko pour lui souhaiter une bonne année. Ce geste de réconciliation entraîna d'autres conversations, puis une rencontre, lorsque Paul assista à la cérémonie d'intronisation de John au *Rock'n'Roll Hall of Fame*. Paul et Yoko discutèrent de la possibilité de voir travailler les trois Beatles survivants sur des démos de John, et Yoko proposa trois morceaux : *Real Love*, *Grow Old With Me*, et *Free As A Bird*.

« J'ai immédiatement aimé *Free As A Bird*, raconte Paul. J'ai aimé la mélodie. Elle avait des accords forts et me plaisait beaucoup… Et ce qui était bien, c'était que John ne l'avait pas finie. Il y avait encore des passages où il bloquait, et cela voulait dire que nous allions devoir trouver quelque chose, que j'allais "travailler avec John". »



Free As A Bird exprimait le bonheur que John trouvait dans sa vie de famille avec Yoko et Sean.

Ce dernier avait probablement commencé cette chanson chez lui à New York, fin 1977. Le 4 octobre de cette année-là, lui et Yoko annoncèrent qu'ils avaient tous deux décidé d'une parenthèse dans leur carrière, afin de se consacrer à l'éducation de leur fils Sean.

La plupart des chansons que John composa durant cette période traitaient de son existence d'homme au foyer. Dans *I'm Stepping Out*, *Watching The Wheels*, *Beautiful Boy* et *Cleanup Time*, il parla de l'étrange sentiment de liberté qu'il avait ressenti en abandonnant sa vie de star au profit de sa famille.

Comme beaucoup de ceux qui ont été meurtris psychologiquement dans leur petite enfance, John brûlait d'attirer l'attention et la rejetait lorsqu'il l'obtenait. Dans une interview pour *Rolling Stone*, en 1970, son premier commentaire fut : « Si j'avais la possibilité d'être quelqu'un d'autre que celui que je suis, je le ferais. Ce n'est pas drôle d'être un artiste. »

Un foyer familial stable était ce qui lui avait toujours manqué. Avec Sean et Yoko, il était déterminé à ne pas laisser passer l'occasion, *Free As A Bird* exprime sa joie de se sentir libéré des exigences de la célébrité et des pressions artistiques. Il était, comme il le chante, « au chaud chez lui ».

Pour le couplet, John n'avait écrit que *Whatever happened to/The life that we once knew?* (Qu'est-il advenu/De la vie que nous avons connue), des lignes qui évoquent sa croyance en un passé lointain et parfait, déjà exprimée dans *Help*, *Strawberry Fields Forever* ou *In My*



Les Beatles survivants enregistrèrent *Anthology* comme si John était toujours en vie.

Life. Le texte de Paul y ajoute l'idée de réconciliation, de la reconnaissance d'une amitié – qui pourrait être la leur.

L'enregistrement eut lieu en février et mars 1994 dans le studio de Paul, dans le Sussex. Les crédits de producteur devaient être partagés entre les Beatles et l'ancien chanteur-guitariste d'Electric Light Orchestra, Jeff Lynne. L'enregistrement original de John, sur cassette, fut transféré sur bande et numériquement remasterisé. « Nous avons ensuite pris la liberté d'étoffer le morceau en ajoutant de nouveaux enchaînements d'accords et arrangements », explique George Harrison.

Le projet fut abordé comme si John était toujours vivant, et que lui et Paul continuaient de se renvoyer des idées. « Nous nous sommes inventé cette petite histoire de vacances, raconte Paul. J'ai appelé Ringo et je lui ai dit que nous pourrions imaginer que John était parti en vacances en nous laissant une cassette et en nous disant : "Finissez-la pour moi". »

George Martin, qui avait produit tous les 45 tours des Beatles, lui donna sa bénédiction, mais il pensait que le morceau manquait de dynamique, parce qu'il avait été impossible de séparer le piano et les vocaux de la cassette originale, et qu'ils avaient dû rigidifier le beat pour simplifier les surcollages.

« Ils l'ont accélérée et ralentie et retravaillée jusqu'à obtenir un rythme constant, et à partir de là c'était bon, expliqua-t-il. Comme il fallait dissimuler les mauvais bits, ils ont dû fortement l'écraser, et il en résulte ce son assez épais et homogène qui reste relativement constant. »

Free As A Bird se classa numéro deux dans les charts britanniques.

FREE AS A BIRD
Auteur : Lennon
Durée : 4'24''
Sortie 45 tours UK : 4 décembre 1995
Hit-parade UK : n° 2
Sortie 45 tours US : 4 décembre 1995
Hit-parade US : n° 6

REAL LOVE

John avait travaillé au moins deux ans sur *Real Love*, et bien qu'une grande partie du public n'en ait pas eu conscience, une version en avait été utilisée dans la bande-son du documentaire de 1988 d'Andrew Solt, *Imagine*.

Elle débuta sous la forme d'une chanson intitulée *Real Life*, dont les couplets devinrent plus tard *Stepping Out*, présente sur l'album posthume *Milk And Honey*. Mais le refrain *It's real life/Yes, it's real life* paraissait visiblement trop bon pour être abandonné. Le thème de la chanson – je reviens à ce qui est vraiment important dans la vie – était le thème principal de toute sa production post-Beatles. Il abandonnait les vieilles chimères, se débarrassait de tout le superflu et, dans le cas présent, revenait à la réalité du quotidien : des cigarettes, des bébés, des journaux et le blues du matin.

La version réécrite, toujours intitulée *Real Life*, se rapprochait de la version sur laquelle les Beatles allaient travailler. Une grande partie des paroles finales était déjà là, mais pas nécessairement dans le même ordre.

Lorsque John changea finalement les paroles du refrain de *real life* en *real love*, le thème en devint son amour pour Yoko Ono. Il avait souvent dit dans des interviews qu'il pensait qu'elle avait toujours été la personne à qui s'adressait son besoin d'amour et d'admiration, avant même qu'ils n'eussent fait connaissance. « La fille aux yeux kaléidoscope », c'était elle, comme il l'écrivit dans *The Ballad Of John And Yoko* : « Quelqu'un que j'avais déjà connu, mais que j'avais perdu. »

Real Love grimpa en quatrième place des charts britanniques.

REAL LOVE
Auteur : Lennon
Durée : 3'54''
Sortie 45 tours UK : 4 mars 1996
Hit-parade UK : n° 4
Sortie 45 tours US : 4 mars 1996
Hit-parade US : n° 11



CHRISTMAS TIME (IS HERE AGAIN)

Dans les années soixante, en Grande-Bretagne, on associait toujours les Beatles aux fêtes de Noël. Six de leurs albums sortirent à ce moment précis de l'année, et quatre de leurs 45 tours furent numéro un à cette époque. En 1963 et 1964, ils offrirent des spectacles de Noël qui mêlaient musique et sketches, et auxquels participaient des artistes aussi différents que les Yarbirds ou Rolf Harris.

De 1963 à 1969, ils produisirent des flexi-discs distribués uniquement aux membres de leur fan-club, sur lesquels les vœux de chacun des quatre Beatles étaient entrecoupés de blagues qu'ils se racontaient en studio. Les premiers « messages » étaient visiblement pré-écrits, mais ils évoluèrent en même temps que leur musique. En 1965, ils s'amusèrent sur l'air de *Auld Long Syne* (« Ce n'est qu'un au revoir ») et l'année suivante, Paul écrivit un mini-sketch pour le groupe.

Christmas Time (Is Here Again), la seule chanson originale composée pour les membres du fan-club, sortit en 1967. La version originale, enregistrée le 28 novembre, durait plus de six minutes ; des extraits furent utilisés pour ponctuer un sketch satirique écrit par les « Fab Four ».

Christmas Time (Is Here Again), constituée d'une seule phrase répétée à l'infini, illustrait la fascination des Beatles pour les chansons enfantines et les comptines, qui débuta avec *Yellow Submarine* en 1966. Cela reflétait une certaine nostalgie pour le Liverpool des années quarante, mais évoquait aussi la tendance du psychédélisme à la régression vers une forme de pensée presque simpliste, décrivant un univers idéal, coloré et éternellement enfantin.

À leurs débuts, les Beatles cherchaient chaque année à tirer le maximum des fêtes de Noël.

CHRISTMAS TIME (IS HERE AGAIN)
Auteurs : Harrison/Lennon/McCartney/Starr
Durée : 3'03''
Sortie 45 tours UK : EP *Free As A Bird*, 4 décembre 1995
Sortie 45 tours US : EP *Free As A Bird*, 4 décembre 1995

IN SPITE OF ALL THE DANGER

Document fruste issu d'un 78 tours usé réalisé au printemps ou à l'été 1958, ces plages sont néanmoins historiques. Il s'agit en effet du plus ancien témoignage sonore émanant de ceux qui allaient devenir les Beatles, et de leur première composition originale enregistrée.

Ce document fut enregistré sur un magnétophone portable au domicile du propriétaire d'un magasin d'électroménager, dans le quartier Kensington à Liverpool. Les Quarry Men, alors composés de John, Paul, George, du pianiste John « Duff » Lowe et du batteur Colin Hanton, payèrent dix-sept shillings et six pence pour enregistrer deux chansons.

La première était une reprise du *That Will Be The Day* de Buddy Holly & The Crickets, qui avait été numéro un en Angleterre en septembre 1957, et la seconde une composition signée McCartney-Harrison : *In Spite Of All The Danger*. « L'étiquette centrale nous crédite George et moi, mais je pense que j'avais composé le morceau et que George jouait le solo de guitare, ajouta Paul en 1995. C'était ma chanson. Elle était très proche d'une chanson d'Elvis. »

Elle était effectivement très proche d'une chanson d'Elvis – *Trying To Get To You* – composée par Rose Marie McCoy et Margie Singleton, et enregistrée par le King le 11 juillet 1955. Ce fut le seul enregistrement d'Elvis chez Sun qui fasse appel à un piano, et le 45 tours sortit en septembre 1956.

Dans le souvenir de John Lowe, *In Spite Of All The Danger* était la seule composition originale que jouaient les Quarry Men à l'époque. « Je me souviens même des répétitions dans sa maison de Forthlin Road. Paul avait une idée très précise de la façon dont il voulait l'entendre jouée pour l'enregistrement, et sur ce qu'il voulait obtenir

IN SPITE OF ALL THE DANGER	
Auteurs :	Harrison/McCartney
Durée :	2'44''
Sortie UK :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

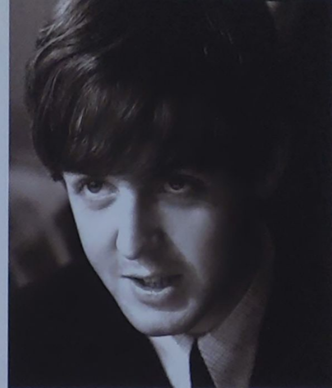
du piano, raconte-t-il. Il n'était pas question d'improviser. Les arrangements étaient déjà très importants, même à cette époque. »

Le disque passa d'un membre du groupe à l'autre, et resta finalement en possession de Lowe, qui le garda dans un tiroir jusqu'en 1981. Un collègue lui ayant alors suggéré qu'il pouvait avoir une valeur commerciale, Lowe le fit évaluer par Sotheby's, et l'existence du disque fut rapportée par l'éditorialiste Stephen Pile en juillet 1981.

« Le jour même et avant midi, Paul avait appelé ma mère à Liverpool, raconte Lowe. Je lui ai finalement parlé au téléphone, et nous avons eu de longues conversations durant les jours qui ont suivi, parce qu'il avait l'intention de me le racheter. J'habitais à Worcester à l'époque. J'ai déposé le disque à l'agence locale de la Barclay's, et j'ai rencontré le conseiller juridique et l'homme d'affaires de Paul dans une pièce que la banque a bien voulu mettre à ma disposition. L'affaire fut faite, je leur ai donné le disque, et nous sommes tous rentrés chez nous. »

À l'époque, Paul n'avait pas de projet spécifique pour ce document, mais les clauses de l'accord prévoyaient tout de même que Lowe abandonnait tous ses droits sur les morceaux et promettait de ne pas les jouer durant quinze ans. « Cela nous menait à août 1996, ajoute Lowe. N'y a-t-il pas quelque chose de surprenant dans le fait que deux mois après cette date sortait le troisième volet de *Anthology* ? »

YOU'LL BE MINE



Paul et John ne furent jamais plus précoces que dans *You'll Be Mine*, la première chanson enregistrée par le duo Lennon/McCartney, certainement inspirée par les Goons.

Enregistré sur un magnétophone d'emprunt en avril 1960 au domicile familial de Paul sur Forthlin Road, *You'll Be Mine* est le premier témoignage d'une composition de Lennon et McCartney, et c'est là son seul intérêt. Il ne s'agit que de deux minutes d'hilarité musicale d'adolescents étonnés du son de leur propre voix.

Sans batteur mais avec l'addition du quatrième guitariste, Stuart Sutcliffe, le groupe s'amuse avec l'écho de la salle de bains des McCartney. C'est une parodie de remise des prix, avec un passage parlé mélodramatique de John qui prend visiblement pour modèle Peter Sellers ou les Goons. Le morceau se termine évidemment par un éclat de rire. Il est facile de les imaginer à l'époque, pliés en quatre et réécoutant la bande en boucle.

YOU'LL BE MINE	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'38''
Sortie UK :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

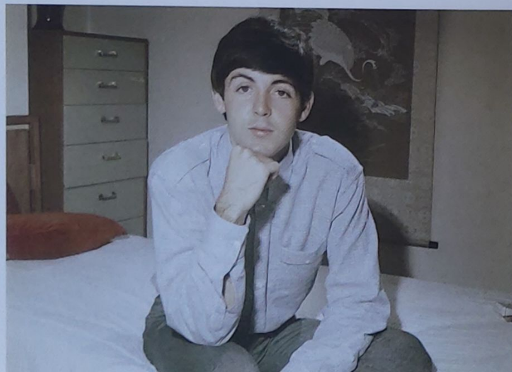
CAYENNE

Paul a expliqué qu'il avait composé *Cayenne* – ou *Cayenne Pepper*, son titre original – à l'âge de quatorze ans et sur sa première guitare. Un autre instrumental composé par lui à la même époque, *Cat's Walk*, fut enregistré par le Chris Barber Band en 1967 sous le titre *Cat Call*.

À l'époque où Paul mit *Cayenne* sur bande, à l'été 1960, des instrumentaux rock apparaissaient régulièrement dans les charts. Il y avait ainsi eu depuis janvier des succès de Johnny & The Hurricanes, les Ventures, Duane Eddy, Bert Weedon, Sandy Nelson, Jerry Lordan, The John Barry Seven, et les Shadows.

« Ce n'est pas terrible, déclara récemment Paul au sujet de *Cayenne*, mais on peut y entendre des tas de choses que je vais reprendre ensuite. Et de ce point de vue, c'est intéressant. »

CAYENNE
Auteur :
McCartney
Durée : 1'13''
Sortie UK :
album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :
album *Anthology 1*, 21 novembre 1995



Paul composa *Cayenne* avant même de faire la connaissance de John, en 1957.

CRY FOR A SHADOW

CRY FOR A SHADOW
Auteurs :
Harrison/Lennon
Durée : 2'22''
Sortie UK :
album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :
album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

Lorsque ce titre fut enregistré en juin 1961, Cliff Richard & the Shadows étaient le groupe de rock numéro un en Angleterre. Depuis son premier tube, *Move It*, en octobre 1958, Cliff était entré dix fois dans le Top 10, et les Shadows avaient leurs propres succès instrumentaux.

Les Beatles trouvaient Cliff un peu trop édulcoré, mais ils admiraient depuis longtemps les Shadows. Paul avait appris les premiers accords de *Move It* en observant les doigts du guitariste Hank Marvin durant l'émission télévisée « Oh Boy ! », et lorsque Cliff avait joué pour la première fois à l'Empire de Liverpool, le 12 octobre 1958, Paul était dans la salle.

Cry For A Shadow, un instrumental censé sonner comme une parodie des Shadows, a été crédité Harrison-Lennon. Ce fut la première composition des Beatles à sortir sur disque, mais lorsqu'elle apparut sur l'album allemand de Tony Sheridan *My Bonnie*, le « groupe d'accompagnement » avait été rebaptisé pour l'occasion les Beat Brothers.

La genèse de cette composition est accidentelle. Rory Storm se trouvait en Allemagne, et avait demandé à George de lui jouer un tube récent des Shadows, comme *Apache* ou *Frightened City*. Mais George avait joué quelque chose de nouveau, parce qu'il ne se souvenait plus des mélodies ou pour faire une blague à Storm. Il voulut d'abord baptiser l'instrumental *Beatle Bop* puis, en hommage à son inspiration originale, préféra *Cry For A Shadow*.

« Cela ne ressemble ni à *Frightened City* ni à *Apache*, commente le guitariste des Shadows, Bruce Welch. L'instrumentation est celle que nous utilisions à l'époque, mais la mélodie n'a rien à voir. On m'avait dit qu'il voulait nous mettre en boîte, parce que nous n'étions jamais allé en Allemagne, contrairement à tous les autres groupes. »

L'enregistrement eut lieu en Allemagne, le chef d'orchestre et producteur Bert Kaempfert s'étant attaché les services des Beatles pour 300 marks afin de leur faire accompagner Tony Sheridan sur un album Polydor. Sheridan, natif de Norvège et vétéran du coffee shop londonien 2 I's, était un habitué de la scène allemande, et Kaempfert voulait lui faire enregistrer des versions rock de classiques comme *My Bonnie* et *When The Saints Go Marching In*. Les Beatles eurent droit à deux plages sur l'album, *Ain't She Sweet* et *Cry For A Shadow*.

Brian Epstein, qui fit abandonner leurs blousons de cuir aux Beatles, les encouragea à s'inspirer des tenues et du jeu de scène des Shadows. Les membres des deux groupes firent connaissance lors d'une party à Londres en 1963.



Les Beatles composèrent *Cry For A Shadow* dans l'espoir d'obtenir le même genre de sonorités que The Shadows, le groupe qui accompagnait Cliff Richards.

LIKE DREAMERS DO

Le Merseybeat était principalement composé de reprises des tubes américains récents et du répertoire de Buddy Holly, Chuck Berry, Ray Charles et Jerry Lee Lewis. Les Beatles se distinguèrent au départ en s'intéressant à des artistes inconnus et à des faces B obscures, mais cela aussi fut récupéré par le Merseyside. Du coup, ils cherchèrent à donner plus d'importance aux compositions originales, seul moyen de garantir leur originalité. Ils se fixèrent donc pour objectif de se créer un répertoire qui était non seulement bien accueilli par le public, mais leur appartenait aussi de manière spécifique.

Paul a dit que *Like Dreamers Do* était l'une de ses premières compositions à avoir été jouée à la Cavern. On pourrait en déduire qu'il l'avait composée pour ce public, mais les Quarry Men la jouaient déjà en 1958. Il a plus probablement voulu dire qu'il s'agissait de l'une de ses premières compositions en lesquelles il eût eu assez confiance pour l'intégrer à un set des Beatles. Les arrangements originaux de la chanson étaient à son avis assez faibles, même si une partie du public de la Cavern l'aimait bien. Lors de l'audition des Beatles chez Decca, le 1er janvier 1962, *Like Dreamers Do* fut l'une des trois compositions signées Lennon-McCartney sur les quinze titres interprétés (les deux autres étaient *Hello Little Girl* et *Love Of The Loved*).

Lorsqu'ils auditionnèrent chez EMI neuf mois plus tard, toutes ces chansons avaient disparu de leur répertoire, pour être remplacées par de meilleurs titres. Peu après, elles furent offertes à d'autres artistes. *Like Dreamers Do* revint aux Applejacks, un sextet de Birmingham – et leur version prit la vingtième place dans les charts en juillet 1964.

LIKE DREAMERS DO
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'35''
Sortie UK : album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US : album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

HELLO LITTLE GIRL

John citait fréquemment *Hello Little Girl* comme étant sa plus ancienne composition. Écrite en 1958, ce fut la première de ses chansons jouée par les Quarry Men.

John attribuait son inspiration à la chanson de Cole Porter *It's De-Lovely* et à son refrain *It's delightful, it's delicious, it's de-lovely*. Celle-ci avait été créée par Bob Hope dans le musical de 1936 *Red, Hot And Blue*, et avait été enregistrée en Angleterre par Caroll Gibbons & the Savoy Hotel Orpheans en 1938.

« Cette chanson m'a toujours fasciné, expliqua John. C'est peut-être lié à ma mère. Elle avait l'habitude de la chanter. Tout cela est très freudien. Alors j'en ai fait *Hello Little Girl*. C'était censé être une chanson dans le style de Buddy Holly. »

Il n'y a aucun point commun entre les deux chansons, sinon le titre répété dans le refrain. Le lien a probablement plus à voir avec



Les Beatles jouaient *Hello Little Girl* durant leurs premiers concerts, mais y renoncèrent quand ils signèrent avec EMI.

HELLO LITTLE GIRL

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	1'40"
Sortie UK :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

l'espièglerie du morceau, et, à l'instar de *Please Please Me*, avec ce que John se rappelle de sa mère. L'influence de Buddy Holly est plus facile à déceler. Dans ses premières moutures, les couplets avaient apparemment été directement transposés de *May be Baby*.

Tout comme les premières chansons de Paul portent la marque de son optimiste, celles de John portent celle de son pessimisme. Paul parle d'amour partagé, tandis que John s'attend à être rejeté. Dans *Hello Little Girl*, il s'efforce d'attirer l'attention d'une fille, mais celle-ci n'en fait aucun cas. Il lui envoie des fleurs, mais elle reste de glace. Il termine seul et il en est dingue.

Enregistrée lors de l'audition Decca de janvier 1962, *Hello Little Girl* n'était déjà plus en course lorsque les Beatles signèrent chez EMI cette même année. « Elle fut alors offerte à Gerry & the Pacemakers, se souvient Tony Bramwell. Elle était censée succéder à *How Do You Do It*. » Ils en enregistrèrent une démo (que l'on peut entendre sur Gerry & The Pacemakers, *The Best Of The EMI Years*, 1992), mais entre-temps, Mitch Murray avait trouvé *I Like It*.

La chanson fut alors donnée aux Fourmost, un autre groupe de Liverpool appartenant à l'écurie de Brian Epstein. À l'issue d'un concert dominical donné à Blackpool et dans lequel les deux groupes avaient joué, John invita les Fourmost chez lui pour leur montrer les paroles. Le lendemain matin, ils reçurent une démo. « Nous devions enregistrer le mercredi, et cela ne nous laissait donc que deux jours, raconte le bassiste Billy Hatton. En fait, nous avons appris la chanson à mesure que nous l'enregistrions. »

Le 45 tours fut un succès à sa sortie, le 23 août, et grimpa en septième place des charts. Il sortit aux États-Unis le 16 septembre.



YOU KNOW WHAT TO DO

Ballade country alanguie composée par George, *You Know What To Do* fut enregistrée le 3 juin 1964. Ringo étant tombé malade alors qu'une tournée allait commencer, les heures de studio réservées pour l'enregistrement d'une quatorzième et dernière chanson pour l'album *A Hard Day's Night* servirent à faire répéter le batteur de remplacement, Jimmy Nicol. Seules trois nouvelles démos purent être enregistrées ce jour-là : *It's For You* (une composition de Paul qui fut plus tard donnée à Cilla Black), le *No Reply* de John, et cette nouvelle chanson de George.

Étant le cadet des Beatles, George eut toujours du mal à faire prendre ses idées au sérieux. Ce n'était que sa deuxième composition à être enregistrée par le groupe (la première était *Don't Bother Me*), et elle ne fut jamais développée. De plus, suite à une erreur d'archivage, elle fut perdue pendant trente ans. Il est intéressant de noter que George n'avait fait connaissance de Pattie Boyd que douze semaines plus tôt. Aurait-il pu alors composer une chanson dans laquelle il déclarait « vouloir passer chaque heure du jour avec son aimée » sans penser à elle ?

George composa *You Know What To Do*, une chanson largement sous-estimée, quelques semaines après avoir fait la connaissance de Pattie Boyd.

YOU KNOW WHAT TO DO

Auteur :	Harrison
Durée :	1'58''
Sortie UK :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995
Sortie US :	album *Anthology 1*, 21 novembre 1995

IF YOU'VE GOT TROUBLE

John et Paul ne donnaient jamais leurs meilleures chansons à Ringo, mais ils ne lui réservaient pas non plus les pires. Néanmoins, *If You've Got Trouble* est probablement la plus mauvaise chanson qu'il ait jamais été censé chanter. La mélodie n'est pas inspirée, et les paroles sont ridicules. Il est difficile de croire que l'équipe qui venait de composer *Ticket To Ride* et *You've Got To Hide Your Love Away* a pu pondre cela. Enregistrée en une seule prise, elle donne également l'impression d'avoir été composée d'un trait.

Le thème de la chanson peut se résumer ainsi : « Si vous croyez que vous avez des problèmes, vous devriez voir les miens ! » Le côté vitriol du morceau est probablement dû à John. Il avait peut-être voulu lancer une pique à Cynthia, lui suggérant d'arrêter de se plaindre de lui en tant que mari et père, et de se montrer reconnaissante du luxe que leur apportaient la célébrité et la réussite des Beatles…

Une interview accordée cette même année à Al Aronowitz pour le *Saturday Evening Post* suggère ce contexte : « Leurs amis disent qu'elle [Cynthia] avait été fascinée par John lors de leur première rencontre et qu'elle l'est toujours, mais elle doute, elle a peur de rester sur le bord du chemin. D'autant qu'elle ne suit généralement pas les Beatles en tournée. "En tout cas, elle ne craint pas de dépenser l'argent que je gagne", dit John. »

IF YOU'VE GOT TROUBLE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 2'48''
Sortie UK : album *Anthology 2*, 18 mars 1996
Sortie US : album *Anthology 2*, 18 mars 1996

THAT MEANS A LOT

Principalement composé par Paul, c'est un autre titre des séances de *Help!*, mais les Beatles ne réussirent pas à en enregistrer une version définitive. Durant les séances du 20 février et du 30 mars 1965, ils firent en tout vingt-quatre essais avant de l'abandonner définitivement.

La chanson exprime le point de vue d'un tiers sur une relation, technique que les Beatles avaient déjà utilisée avec *She Loves You*. Cela leur permettait d'écrire pour d'autres voix que les leurs et d'exprimer des attitudes qui n'étaient pas nécessairement les leurs.

« Nous nous sommes aperçus que nous ne pouvions pas la chanter, résuma John. En fait, nous en avons fait une telle bouillie que nous avons préféré la donner à quelqu'un d'autre. » Ce quelqu'un était PJ Proby, un chanteur américain qui avait été invité en Angleterre en avril 1964 pour participer à un show télévisé des Beatles, et qui s'était lié d'amitié avec le groupe. Proby enregistra *That Means A Lot*, et se classa trentième dans les charts anglais en octobre 1965.

Après vingt-quatre essais en un mois, le groupe a finalement renoncé à interpréter lui-même *That Means A Lot*.

THAT MEANS A LOT	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'26''
Sortie UK :	album *Anthology 2*, 18 mars 1996
Sortie US :	album *Anthology 2*, 18 mars 1996





12-BAR ORIGINAL

Enregistrée entre *What Goes On* et *I'm Looking Through You*, peut-être s'agit-il de la soul prévue pour *Rubber Soul* ? Deux prises furent enregistrées, mais aucune ne sortit jamais.

C'est l'un des morceaux les plus atypiques des Beatles, une tentative de reproduire le son de la soul de Memphis. Leur modèle est à l'évidence Booker T & the MGs – le clavier Booker T Jones, le batteur Al Jackson, le bassiste « Duck » Dunn et le guitariste Steve Cropper –, les musiciens de studio de Stax Records qui avaient accompagné les géants de la soul comme Otis Redding, Sam & Dave et Eddie Floyd, et avaient enchaîné les succès instrumentaux sous leur propre nom, à commencer par *Green Onions* en 1962.

12-Bar Original, crédité aux quatre Beatles, ressemble à un pastiche de *Green Onions* et du morceau suivant, *Jellybread*, moins leur jeu de clavier distinctif.

Le morceau fut enregistré à une période où les Beatles brûlaient de se voir reconnus comme musiciens à part entière, et où le son épais des Animals, des Yardbirds, des Kinks et des Pretty Things prenait la place des chansons proprettes dans la pop anglaise.

Les quatre membres du groupe se partagèrent la paternité de *12-Bar Original*, une chanson atypique, à la manière de Booker T. & the M.G.'s.

12-BAR ORIGINAL

Auteurs :	Harrison/Lennon/McCartney/Starr
Durée :	2'55''
Sortie UK :	album *Anthology 2*, 18 mars 1996
Sortie US :	album *Anthology 2*, 18 mars 1996

JUNK

Paul composa *Junk* alors qu'il se trouvait en Inde et l'enregistra pour la première fois en mai 1968. C'est cette version que l'on retrouve sur *Anthology*. Paul espérait la terminer de façon à pouvoir l'intégrer sur *Abbey Road*, mais il l'enregistra finalement pour son premier album solo, *McCartney*, qui sortit en avril 1970.

La démo n'est qu'un simple essai. Une phrase inachevée est répétée, et Paul comble les vides en chantonnant et en gloussant. Il est impossible de comprendre l'histoire, ce qui existe du texte fait allusion à un terrain vague et à un magasin de brocante. Dans le communiqué de presse qui accompagnait la sortie de son album solo, son seul commentaire fut : « Composée à l'origine en Inde, chez le Maharishi, et achevée petit à petit à Londres. »

JUNK

Auteur :	McCartney
Durée :	2'24''
Sortie UK :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996



NOT GUILTY

Ce morceau fut enregistré durant les séances de l'album blanc, en août 1968. George avait déjà passé deux mois en studio et une seule de ses chansons – *While My Guitar Gently Weeps* – avait été sélectionnée. Entre les répétitions et les prises, *Not Guilty* fut jouée plus de cent fois entre le 7 et le 12 août, mais pour une raison inconnue, on ne la trouve pas sur l'album.

Not Guilty ne refit surface qu'en 1979, lorsqu'une version réenregistrée apparut sur l'album *George Harrison*. Structurellement, la chanson était inchangée, à l'exception de l'ajout des vers *Not guilty for being on your street/Getting underneath your feet.*

À l'époque de sa sortie, George expliqua que la chanson parlait des problèmes qui commençaient à l'affecter en tant que membre des Beatles en 1968 : « Paul – John – Apple – Rishikesh – l'Inde – etc. » Alors qu'il commençait à être vu comme le Beatle bizarre et mystique, il semble dire avec cette chanson : « Ne m'en voulez pas d'avoir donné dans ce trip-là. Je veux juste faire mon boulot et inspirer un peu de respect. »

Des paroles comme « Je n'essaie pas de faire le malin/Je veux juste ce qui est à ma portée » trahissent une certaine amertume sur son incapacité à être reconnu dans le groupe comme un compositeur du niveau de John et de Paul. C'est peut-être pourquoi la chanson n'est pas sur l'album blanc.

Les chansons de George étaient considérées comme mineures par rapport à celles de John et Paul, d'où une amertume et une rancœur croissantes, qu'il exprima dans *Not Guilty.*

NOT GUILTY
Auteur : Harrison
Durée : 3'22''
Sortie UK : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996

WHAT'S THE NEW MARY JANE

« Voilà quelque chose que j'ai composé pour moitié avec notre génie de l'électronique, Alex, déclara John en 1969. Cela s'appelait *What A Shame Mary Jane Had A Pain At The Party*, et devait être sur l'album *The Beatles.* »

Écrite en Inde durant la visite de son ami grec John Alexis Mardas, elle fut ensuite enregistrée sous forme de démo dans la maison de George Esher en mai 1968. À ce stade, elle faisait à peine deux minutes et demie, et lorsque les Beatles se furent mis à improviser vers la fin du morceau, l'un d'entre eux s'écria : « *Ooh, what's the news?… What are you saying? What A Shame Mary Jane Had A Pain At The Party. What's the new Mary Jane… Oh, my God! Mary! Mary!* » De là vient le titre.

La version studio, enregistrée par John et George avec l'aide de Yoko et de Mal Evans, durait plus de six minutes, avec un délire de deux minutes avant le dernier couplet. Les paroles restaient les mêmes que celles de la démo de mai, à l'exception de « *He cooking such groovy spaghetti* » qui devint, par erreur ou par jeu, « *He groovy such cooking spaghetti* ». La syntaxe des paroles est assez peu orthodoxe, pleine de fautes d'accord et de lapsus, ce qui suggère que John cherchait peut-être à imiter la façon dont les hindous parlaient parfois anglais. Le thème est surréaliste, à moins que ce ne soit une « private joke » adressée à quelqu'un dans le cercle du Maharishi. Il ne faut pas oublier que John avait enregistré *Sexy Sadie* la veille, une attaque à peine voilée contre le gourou qui, à son sens, l'avait trompé. À la fin de l'enregistrement, on peut entendre John s'exclamer : « Que cela soit dit avant que nous soyons éloignés. »

WHAT'S THE NEW MARY JANE
Auteurs : Lennon/McCartney
Durée : 6'12''
Sortie UK : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996

STEP INSIDE LOVE

Cilla Black, de son vrai nom Priscilla White, était une ancienne secrétaire de Liverpool dont l'agent était Brian Epstein et qui était sous contrat avec Parlophone. Son premier 45 tours, sorti en février 1963, était *Love Of The Loved*, une vieille chanson des Quarry Men composée par Paul et utilisée par les Beatles lors de l'audition Decca. Paul avait assisté à l'enregistrement.

En 1964, il écrivit *It's For You* pour elle, et en 1968, lorsqu'il avait appris qu'elle allait animer sa propre émission télévisée, il lui avait proposé de composer son générique. À l'époque, les indicatifs des émissions de variétés étaient traditionnellement des pièces orchestrales, mais Cilla souhaitait innover.

« Paul avait compris ce que je ressentais, raconte-t-elle. Il me dit : "Je sais ce qu'ils sont en train de faire. Ils te proposent des choses comme l'orchestre de Billy Cotton, et ça ne te ressemble pas. Tu es plutôt du genre à recevoir les invités chez toi. Il te faut une chanson qui démarre doucement et qui prend lentement de l'ampleur." »

Paul enregistra une démo de *Step Inside Love* dans sa maison de Cavendish Avenue, et doubla sa voix.

« Il ne nous avait donné qu'un couplet et un refrain, avec accompagnement à la guitare, se souvient le producteur Michael

STEP INSIDE LOVE	
Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	2'30"
Sortie UK :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996



Paul composa *Step Inside Love* en 1968, pour en faire le générique de l'émission télé de la BBC animée par Cilla Black.

Hurl. Nous l'avons passé tel quel les deux premières semaines, puis nous nous sommes dit qu'il fallait un deuxième couplet. Paul est venu au BBC Theatre de Shepherd's Bush, il s'est assis avec Cilla et moi, et il s'est mis au travail sur le deuxième couplet. Il a commencé par le vers "Tu as l'air fatiguée, ma belle" parce que Cilla était fatiguée après toutes ces répétitions. Presque tout ce qu'il a écrit était en rapport avec ce qui s'est passé ce jour-là. »

La version de *Step Inside Love* qui se trouve sur *Anthology* fut enregistrée en septembre 1968, alors que les Beatles attendaient pour pouvoir mettre *I Will* en boîte. Paul commence par le refrain puis passe directement au deuxième couplet, se trompe dans les paroles, chante «*kiss me goodnight*» au lieu de «*love me tonight*», oublie un vers, et conclut sur ce qui aurait dû être le dernier vers du troisième couplet.

La version de Cilla Black entra dans le Top 10 mais fut interdite en Afrique du Sud, où l'on considéra que le titre (Entre, mon amour) évoquait l'accroche d'une prostituée. L'idée initiale de Paul pour le titre était *Come Inside Love*, ce qui aurait invité à de fausses interprétations plus obscènes encore.



LOS PARANOIAS

Ce morceau n'est rien d'autre qu'une plaisanterie de studio initiée par Paul lorsqu'à la fin de sa version bossa nova de *Step Inside Love*, il annonça avec une voix de présentateur radio : « Joe Prairie & the Prairie Wall Flyers ». John répondit : « Los Paranoias », ce qui suffit à Paul pour improviser une parodie de musique sud-américaine. L'inpiration en était le groupe paraguayen Trio Los Paraguayaos, que menait Luis Alberto del Parana, et que l'on avait souvent vu à la télévision dans les années cinquante.

Les Beatles considéraient *Los Paranoias* comme une petite plaisanterie de studio, ni plus ni moins.

LOS PARANOIAS

Auteurs :	Lennon/McCartney
Durée :	bonus à la fin de *Step Inside Love*
Sortie UK :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996

TEDDY BOY

« Une autre chanson qui trouve son origine en Inde », annonça Paul en 1970 lorsque *Teddy Boy* fut incluse sur son album solo. « Elle avait été enregistrée pour l'album *Get Back*, mais n'avait pas été utilisée. » Tout avait commencé durant une conférence du Maharishi, lorsque Paul se tourna vers John pour lui chanter le premier vers à l'oreille ; elle fut achevée en Écosse et à Londres.

Si l'on s'en tient à une interprétation stricte, *Teddy Boy* ne fut jamais enregistrée par les Beatles, puisqu'il n'y eut pas de prise définitive, pas de mixage, et qu'en janvier 1969, Paul n'avait pas encore achevé les paroles. Ce que l'on peut entendre sur *Anthology* est une première esquisse de chanson, présentée par Paul dans l'espoir que John, George et Ringo l'aimeraient. L'ambiance est tellement informelle qu'il arrive à Paul de rire ou de siffler les parties inachevées.

Cette histoire d'un garçon appelé Ted et auquel sa mère dit d'être gentil n'était pas taillée pour séduire le cœur de John. Ce dernier a dit un jour des chansons de Paul qu'elles parlaient « de gens ennuyeux faisant des choses ennuyeuses ». C'est probablement pour cette raison qu'à la fin de la chanson, John prolonge la mélodie à la guitare pour en faire un quadrille américain, une façon pas vraiment subtile d'exprimer son opinion sur la place que pouvait avoir *Teddy Boy* dans la culture rock des années soixante.

TEDDY BOY
Auteur : McCartney
Durée : 3'18''
Sortie UK : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US : album *Anthology 3*, 28 octobre 1996

ALL THINGS MUST PASS

En novembre 1968, une fois achevé son travail sur l'album blanc, George s'envola pour Woodstock et alla passer quelque temps chez Bob Dylan. Il y rencontra des membres du Band, le groupe qui avait longtemps accompagné Dylan et qui venait d'enregistrer son propre album, *Music From Big Pink*.

Cet album était considéré à l'époque comme une réaction contre les excès du psychédélisme, et comme un retour aux sources de la musique américaine. La simplicité du groupe, dans son image extérieure, suggérait un abandon du surréalisme et un retour aux racines de la culture américaine.

Leur musique plaisait tout particulièrement aux musiciens confirmés. Elle joua un rôle dans la dissolution de Cream, par exemple. « J'ai entendu les bandes de *Music From Big Pink*, et je me suis dit que c'était ce que j'avais envie de jouer, avait expliqué Eric Clapton en 1974. Plus de solos interminables ni toutes ces conneries de maestria, mais juste de bonnes chansons solides. »

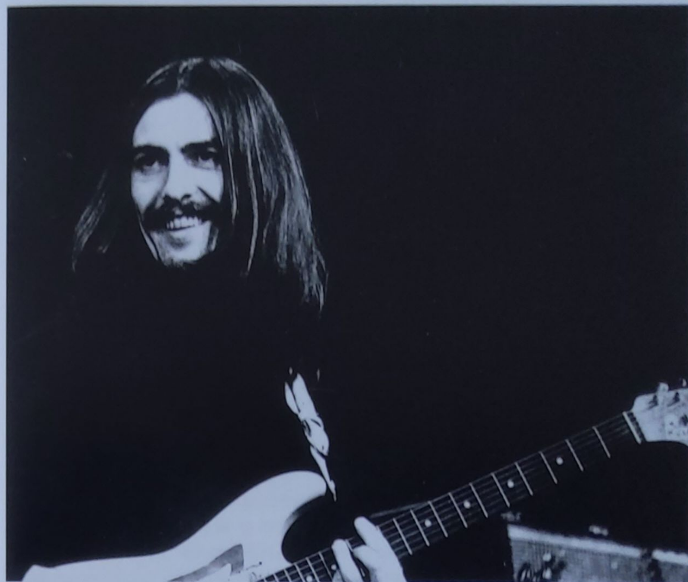
La chanson de George *All Things Must Pass*, qu'il joua durant les séances d'enregistrement des Beatles de janvier 1969 puis enregistra seul le 25 février, cherchait à évoquer le sentiment que le Band avait réussi à capturer avec leur 45 tours *The Weight*. D'ailleurs, lorsque George la joua pour la première fois à John et à Paul, il parla avec chaleur et enthousiasme du Band et de sa musique.

Les paroles s'inspiraient du livre de Timothy Leary *Psychedelic Prayers After the Tao Te Ching*, un recueil de prières psychédéliques. Le poème était une « traduction d'anglais en langue psychédélique » d'une partie du vingt-troisième chapitre du livre du Tao.

Malgré les fréquentes demandes de George, cette chanson ne fut considérée ni pour *Let It Be*, ni pour *Abbey Road*. Mais elle devint la chanson titre de son premier album solo en décembre 1970.

ALL THINGS MUST PASS

Auteur :	Harrison
Durée :	3'05''
Sortie UK :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996



George s'inspira d'un poème de Timothy Leary pour composer *All Things Must Pass*, mais la chanson ne figure dans aucun album des Beatles.

COME AND GET IT

La société Apple Films, qui était dirigée par Denis O'Dell, projetait de tirer un film du roman de 1958 de Terry Southern, *The Magic Christian*, et O'Dell demanda à Paul d'en composer la musique. Paul accepta – apparemment un peu à contrecœur – et, une fois le script en main, se mit au travail.

Il commença par une chanson qui devait illustrer une scène dans laquelle Sir Guy Grand, l'homme le plus riche du monde (interprété par Peter Sellers), jette des billets de banque dans une cuve immonde et s'amuse à regarder des gens respectables se traîner dans la boue pour de l'argent. Une idée lui vint dans la nuit alors qu'il se trouvait chez lui, et il descendit au rez-de-chaussée l'enregistrer le plus doucement possible pour ne pas réveiller Linda. Lorsqu'il se repassa la bande le lendemain, il se dit qu'il avait trouvé une bonne chanson.

Le 5 juillet 1969, l'un des groupes qui avaient signé chez Apple, les Iveys, donna une interview à *Disc & Music Echo* dans laquelle ils se plaignirent d'être négligés par les Beatles. Paul les contacta trois semaines plus tard; il les rencontra chez eux le 29 juillet, et leur proposa *Come And Get It*, qu'il avait enregistrée seul avec l'ingénieur du son Phil MacDonald cinq jours plus tôt aux studios d'Abbey Road. Il leur suggéra également d'apporter leur contribution à la bande-son du film, parce qu'il entendait consacrer toute son énergie à l'enregistrement de l'album *Abbey Road*.

Paul produisit le groupe le 2 août. Il choisit de confier les vocaux à Tom Evans, et les encouragea à ne pas trop s'écarter de la simplicité de sa démo, sur laquelle il ne s'accompagnait que de piano, batterie, basse et maracas. Il leur dit que s'ils réussissaient l'enregistrement, il leur garantissait un tube, et que s'ils le rataient, il en ferait un 45 tours des Beatles. « Ce défi nous a vraiment fait tout donner », raconte Evans.

Lorsque le 45 tours sortit, les Iveys étaient devenus Badfinger. *Come And Get It* entra dans le Top 5, et ils ne purent plus se prétendre négligés par les Beatles. La bande originale de *The Magic Christian* incluait trois titres de Badfinger, ce sur quoi ils capitalisèrent en intitulant leur album suivant *Magic Christian Music*.

COME AND GET IT	
Auteur :	McCartney
Durée :	2'29''
Sortie UK :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996
Sortie US :	album *Anthology 3*, 28 octobre 1996



D'après Paul, *Come And Get It* n'était absolument pas censée décrire la manière dont les Beatles accouchaient de leurs morceaux, puisque ce n'était qu'« une petite chanson toute simple ».

CHRONOLOGIE

1967

1er janv. – 2 avril Suite de l'enregistrement de l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band.*

3 avril Paul s'envole pour San Francisco.

1er juin Sortie de l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band.*

16 juin Paul est le premier Beatle à admettre publiquement avoir pris du LSD, dans une interview accordée à *Life.*

25 juin Les Beatles enregistrent en direct et en Mondovision la chanson *All You Need Is Love.*

24 juil. Les Beatles signent une pétition en faveur de la légalisation du cannabis, qui est publiée par le *London Times.*

1er août George et Pattie visitent San Francisco et découvrent le quartier de Haight Ashbury, haut lieu de la culture hippie américaine.

24 août Les quatre Beatles assistent à une conférence sur la méditation transcendantale donnée par le maharishi Mahesh Yogi.

25 août Sur l'invitation du Maharishi, les Beatles se rendent à Bangor, au Pays de Galles.

27 août Décès de Brian Epstein.

11 sept. Début du tournage de *Magical Mystery Tour.*

18 oct. Première du film *How I Won The War.*

5 déc. Ouverture de la boutique Apple, au 94 Baker Street, à Londres.

25 déc. Paul annonce ses fiançailles avec Jane Asher.



1968

5 janv. Retransmission de *Magical Mystery Tour* sur la BBC.

15 fév. John, Cynthia, George et Pattie s'envolent pour l'Inde pour y étudier la méditation transcendantale avec le maharishi Mahesh Yogi.

19 fév. Paul, Jane, Ringo et Maureen les y rejoignent. Ringo, le dernier arrivé, est le premier parti.

15 mai John et Paul se rendent à New York pour le lancement officiel d'Apple. Paul y retrouve Linda Eastman.

19 mai Début de la relation de John avec Yoko Ono.

30 mai Les Beatles entrent en studio pour y enregistrer l'album *The Beatles*, plus connu sous le nom d'album blanc.

Du 20 au 24 juin
Paul est à Los Angeles pour affaires, et voit de nouveau Linda Eastman.

17 juil. Première du dessin animé *Yellow Submarine*, au London Pavilion.

20 juil. Jane Asher annonce que ses fiançailles avec Paul sont rompues.

31 juil. Fermeture de la boutique Apple.

16 oct. George se rend en Californie pour produire l'album de Jackie Lomax.

18 oct. Arrestation de John et de Yoko pour possession de marijuana.

8 nov. Divorce de John et Cynthia Lennon.

10 nov. John met en vente sa maison de Weybridge.

1969

2 janv. Début du tournage, dans les studios de Twickenham, de ce qui allait devenir le documentaire *Let It Be*.

30 janv. Concert impromptu des Beatles sur le toit de l'immeuble d'Apple.

2 fév. Divorce de Yoko Ono et de Tony Cox.

10 fév. George quitte momentanément les Beatles pour cause de désaccord avec Paul et John.

12 mars Paul épouse Linda Eastman à la mairie du quartier de Marylebone, à Londres.

20 mars John épouse Yoko Ono à Gibraltar.

Du 25 au 31 mars
Premier *bed-in* de John et Yoko, au Hilton d'Amsterdam.

28 mars ATV réussit son OPA sur Northern Songs, la société détenant les droits d'édition des chansons des Beatles.

Du 26 mai au 2 juin
Deuxième *bed-in* de John et Yoko, à l'hôtel Queen Elizabeth de Montréal.

1er juil. Les Beatles se mettent au travail sur l'album *Abbey Road*.

8 août Ian MacMillan prend la célèbre photo qui ornera la pochette d'*Abbey Road*.

11 août John et Yoko s'installent dans leur nouvelle propriété de Tittenhurst Park, à Sunningdale, Ascot.

20 août John, Paul, George et Ringo sont ensemble en studio pour la dernière fois. Après ce jour, les Beatles n'auront plus jamais d'activité musicale.

31 août John, George et Ringo assistent au concert de Bob Dylan à l'île de Wight.

13 sept. Le Plastic Ono Band, composé de John, Yoko, Eric Clapton, Klaus Voormann et Alan White, se produit pour la première fois en public, à Toronto.

25 nov. John renvoie sa médaille de membre de l'ordre de l'Empire britannique à Buckingham Palace.

1970

4 janv. Fin de l'enregistrement de *Let It Be*.

10 avril Paul annonce qu'il a quitté les Beatles suite à des désaccords sur les plans personnel, financier et artistique.

Mai – août
Les disputes juridiques concernant Northern Songs, Allen Klein et les Beatles battent leur plein.

4 août Fermeture du bureau de presse d'Apple.

31 déc. Paul engage une procédure contre l'entité juridique Beatles pour obtenir la dissolution du groupe.

DISCOGRAPHIE, 1967-1970

Il s'agit ici, sauf indication contraire, de la discographie originale, et donc britannique.

45 TOURS

Strawberry Fields Forever/Penny Lane
17 février 1967, Parlophone R 5570

All You Need Is Love/Baby, You're A Rich Man
7 juillet 1967, Parlophone R 5620

Hello Goodbye/I Am The Walrus
24 novembre 1967, Parlophone R 5655

Lady Madonna/The Inner Light
15 mars 1968, Parlophone R 5675

Hey Jude/Revolution
30 août 1968, Apple (Parlophone) R 5722

Get Back/Don't Let Me Down
11 avril 1969, Apple (Parlophone) R 5777

The Ballad Of John And Yoko/Old Brown Shoe
30 mai 1969, Apple (Parlophone) R 5786

Something/Come Together
31 octobre 1969, Apple (Parlophone) R 5814

Let It Be/You Know My Name (Look Up My Number)
6 mars 1970, Apple (Parlophone) R 5833

EPS (45 tours quatre titres)

Magical Mystery Tour, 8 décembre 1967, Parlophone MMT-1 (mono) et SMMT-1 (stéréo)
Magical Mystery Tour – Your Mother Should Know/I Am The Walrus – The Fool On The Hill – Flying/Blue Jay Way

ALBUMS

Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1er juin 1967, Parlophone PMC 7017 (mono) PCS 7027 (stéréo) :
Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band – With A Little Help From My Friends – Lucy In The Sky With Diamonds – Getting Better – Fixing A Hole – She's Leaving Home – Being For The Benefit Of Mr Kite! / Within You Without You – When I'm Sixty-Four – Lovely Rita – Good Morning Good Morning – Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise) – A Day In The Life

The Beatles, 22 novembre 1968, Apple (Parlophone) PMC 7067-7068 (mono) PCS 7067-7068 (stéréo) :
Back In The USSR – Dear Prudence – Glass Onion – Ob-La-Di, Ob-La-Da – Wild Honey Pie – The Continuing Story Of Bungalow Bill – While My Guitar Gently Weeps – Happiness Is A Warm Gun I Martha My Dear – I'm So Tired – Blackbird – Piggies – Rocky Raccoon – Don't Poss Me By – Why Don't We Do It In The Road – I Will – Julia/Birthday – Yer Blues – Mother Nature's Son – Everybody's Got Something To Hide Except Me And My Monkey – Sexy Sadie – Helter Skelter – Long Long Long/Revolution I – Honey Pie – Savoy Truffle – Cry Baby Cry – Revolution 9 – Good Night

Yellow Submarine, 17 janvier 1969, Apple (Parlophone) PMC 7070 (mono) PCS 7070 (stéréo) :
Yellow Submarine – Only A Northern Song – All Together Now – Hey Bulldog – It's All Too Much – All You Need Is Love/la face B étant composée de sept morceaux instrumentaux du George Martin Orchestra : *Pepperland – Sea Of Time – Sea Of Holes – Sea Of Monsters – March Of The Meanies – Pepperland Laid Waste – Yellow Submarine In Pepperland*

Abbey Road, 26 septembre 1969, Apple (Parlophone) PCS 7088 (stéréo) :
Come Together – Something – Maxwell's Silver Hammer – Oh! Darling – Octopus's Garden – I Want You (She's So Heavy)/Here Comes The Sun – Because – You Never Give Me Your Money

– Sun King – Mean Mr. Mustard – Polythene Pam – She Came In Through The Bathroom Window – Golden Slumbers – Carry That Weight – The End – Her Majesty

Let It Be, 8 mai 1970, Apple (Parlophone) PCS 7096 (stéréo) :

Two Of Us – Dig A Pony – Across The Universe – I Me Mine – Dig It – Let It Be – Maggie Mae/I've Got A Feeling – The One After 909 – The Long And Winding Road – For You Blue – Get Back

The Beatles At The Hollywood Bowl :

Twist And Shout – She's A Woman – Dizzy Miss Lizzy – Ticket To Ride – Can't Buy Me Love – Things We Said Today – Roll Over Beethoven/Boys – A Hard Day's Night – Help! – All My Loving – She Loves You – Long Tall Sally.

The Beatles Live! At the Star Club in Hamburg, Germany, 1962 :

I Saw Her Standing There – Roll Over Beethoven – Hippy Hippy Shake – Sweet Little Sixteen – Lend Me Your Comb – Your Feet's Too Big I Twist And Shout – Mr. Moonlight – A Taste Of Honey – Besame Mucho – Reminiscing – Kansas City/Ain't Nothing Shakin'(Like The Leaves On A Tree) – To Know Her Is To Love Her – Little Queenie – Falling In Love Again – Ask Me Why – Be Bop A Lula – Hallelujah! I Love Her So/Red Sails In The Sunset – Everybody's Trying To Be My Baby – Matchbox – Talkin''bout You – Shimmy Shake – Long Tall Sally – Remember You.

THE BEATLES LIVE AT THE BBC

CD1 : *From Us To You – I Got A Woman – Too Much Monkey Business – Keep Your Hands Off My Baby – I'll Be On My Way – Young Blood – A Shot Of Rhythm And Blues – Sure To Fall (In Love With You) – Some Other Guy – Thank You Girl – Baby It's You – That's All Right (Mama) – Carol – Soldier Of Love – Clarabella – I'm Gonna Sit Right Down And Cry (Over You) – Crying, Waiting, Hoping – You Really Got A Hold On Me – To Know Her Is To Love Her – A Taste Of Honey – Long Tall Sally – I Saw Her Standing There – The Honeymoon Song – Johnny B Goode – Memphis, Tennessee – Lucille – Can't Buy Me Love – Till There Was You.*

CD2 : *A Hard Day's Night – I Wanna Be Your Man – Roll Over Beethoven – All My Loving – Things We Said Today – She's A Woman – Sweet Little Sixteen – Lonesome Tears In My Eyes – Nothin' Shakin' – The Hippy Hippy Shake – Glad All Over – I Just Don't Understand – So How Come (No One Loves Me) – I Feel Fine – I'm A Loser – Everybody's Trying To Be My Baby – Rock And Roll Music – Ticket To Ride – Dizzy Miss Lizzy – Medley : Kansas City/ Hey! Hey! Hey! Hey! – Matchbox – I Forgot To Remember To Forget – I Got To Find My Baby – Ooh! My Soul – Don't Ever Change – Slow Down – Honey Don't – Love Me Do.*

Past Masters volume 1 :

Love Me Do – From Me To You – Thank You Girl – She Loves You – I'll Get You – I Want To Hold Your Hand – This Boy – Komm, Gib Mir Deine Hand – Sie Liebt Dich – Long Tall Sally – I Call Your Name – Slow Down – Matchbox – I Feel Fine – She's A Woman – Bad Boy – Yes It Is – I'm Down.

Past Masters volume 2 :

Day Tripper – We Can Work It Out – Paperback Writer – Rain – Lady Madonna – The Inner Light – Hey Jude – Revolution – Get Back – Don't Let Me Down – The Ballad Of John And Yoko – Old Brown Shoe – Across The Universe – Let It Be – You Know My Name (Look Up The Number).

ANTHOLOGY I :

CD1 : *Free As A Bird – That Will Be The Day – In Spite Of All The Danger – Hallelujah, I Love Her So – You'll Be Mine – Cayenne – My Bonnie – Ain't She Sweet – Cry For A Shadow – Searchin'– Three Cool Cats – The Sheik Of Araby – Like Dreamers Do – Hello Little Girl – Besame Mucho – Love Me Do – How Do You Do It – Please Please Me – One After 909 – Lend Me Your Comb – I'll Get You – I Saw Her Standing There – From Me To You – Money (That's What I Want) – You Really Got A Hold On Me – Roll Over Beethoven.*

CD2 : *She Loves You – Till There Was You – Twist And Shout – This Boy – I Want To Hold Your Hand – Moonlight Boy – Can't Buy Me Love – All My Loving – You Can't Do That – And I Love Her – A Hard Day's Night – I Wanna Be Your Man – Long Tall Sally – Boys – Shout – I'll Be Back – I'll Be Back – You Know What To Do – No Reply – Mr Moonlight – Leave My Kitten Alone – No Reply – Eight Days A Week – Kansas City/Hey! Hey! Hey! Hey!*

ANTHOLOGY II :

CD1 : *Real Love – Yes It Is – I'm Down – You've Got To Hide Your Love Away – If You've Got Trouble – That Means A Lot – Yesterday – It's Only Love – I Feel Fine – Ticket To Ride – Yesterday – Help! – Everybody's Trying To Be My Baby – Norwegian Wood (This Bird Has Flown) – I'm Looking Through You – 12-Bar Original – Tomorrow Never Knows – Got To Get You Into My Life – And Your Bird Can Sing – Taxman – Eleanor Rigby – I'm Only Sleeping – I'm Only Sleeping – Rock And Roll Music – She's A Woman.*

CD2 : *Strawberry Fields Forever – Strawberry Fields Forever – Strawberry Fields Forever – Penny Lane – A Day In The Life – Good Morning Good Morning – Only A Northern Song – Being For The Benefit Of Mr Kite! – Being For The Benefit Of Mr Kite! – Lucy In The Sky With Diamonds – Within You Without You – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise) – You Know My Name (Look Up The Number) – I Am The Walrus – The Fool On The Hill – Your Mother Should Know – The Fool On The Hill – Hello, Goodbye – Lady Madonna – Across The Universe.*

ANTHOLOGY III :

CD1 : *A Beginning – Happiness Is A Warm Gun – Helter Skelter – Mean Mr Mustard – Polythene Pam – Glass Onion – Junk – Piggies – Honey Pie – Don't Pass Me By – Ob-La-Di, Ob-La-Da – Good Night – Cry Baby Cry – Blackbird – Sexy Sadie – While My Guitar Gently Weeps – Hey Jude – Not Guilty – Mother Nature's Son – Glass Onion – Rocky Raccoon – What's The New Mary Jane – Step Inside Love/Los Paranoias – I'm So Tired – I Will – Why Don't We Do It In The Road – Julia.*

CD2 : *I've Got A Feeling – She Came In Through The Bathroom Window – Dig A Pony – Two Of Us – For You Blue – Teddy Boy – Rip It Up/Shake, Rattle And Roll/Blue Suede Shoes – The Long And Winding Road – Oh! Darling – All Things Must Pass – Mailman, Bring Me No More Blues – Get Back – Old Brown Shoes – Octopus's Garden – Maxwell's Silver Hammer – Something – Come Together – Come And Get It – Ain't She Sweet – Because – Let It Be – I Me Mine – The End.*

Yellow Submarine Songtrack, 13 septembre 1999, Apple (Parlophone) 521 4812 :

Yellow Submarine – Hey Bulldog – Eleanor Rigby – Love You To – All Together Now – Lucy In The Sky With Diamonds – Think For Yourself – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band – With A Little Help From My Friends – Baby You're A Rich Man – Only A Northern Song – All You Need Is Love – When I'm Sixty Four – Nowhere Man – It's All Too Much.

1, 13 novembre 2000, Apple (Parlophone) 529 9702 :

Love Me Do – From Me To You – She Loves You – I Want To Hold Your Hand – Can't Buy Me Love –

A Hard Day's Night – I Feel Fine – Eight Days A Week – Ticket To Ride – Help ! – Yesterday – Day Tripper – We Can Work It Out – Paperback Writer – Yellow Submarine – Eleanor Rigby – Penny Lane – All You Need Is Love – Hello, Goodbye – Lady Madonna – Hey Jude – Get Back – The Ballad Of John And Yoko – Something – Come Together – Let It Be – The Long and Winding Road.

Let It Be... Naked, 17 novembre 2003, Apple (Parlophone) 595 7132 :

Get Back – Dig A Pony – For You Blue – The Long And Winding Road – Two Of Us – I've Got A Feeling – One After 909 – Don't Let Me Down – I Me Mine – Across The Universe – Let It Be.

Intégrale des Beatles, numérisée et remastérisée, septembre 2009, EMI.

INDEX DES CHANSONS

REMERCIEMENTS

Pour les interviews que j'ai dû réaliser spécialement pour ce livre, je veux remercier : Al Aronowitz, Diane Ashley, Margo Bird, Tony Bramwell, Prudence Bruns, Iris Caldwell, Maureen Cleave, Melanie Coe, Richard A. Cooke, Nancy Cooke de Herrera, Meta Davis, Rod Davis, Pat Dawson, Richard DiLello, Royston Ellis, Peter Fonda, Johnny Guitar, Paul Horn, Stephen James, Rod Jones, Tony King, Timothy Leary, Donovan Leitch, Julian Lennon, Dick Lester, Roger McGough, Thelma McGough, Elliot Mintz, Rod Murray, Delbert McClinton, Denis O'Dell, Lucy O'Donnell, Alun Owen, Little Richard, Jimmy Savile, John Sebastian, Helen Shapiro, Don Short, Joel Shumacher, Derek Taylor, James Taylor, Doug Trendle, Dr John Turner, Jan Vaughan et Gordon Waller.

Je me suis également servi d'interviews plus anciennes de : Lionel Bart, Hunter Davies, John Dunbar, Cynthia Lennon, George Martin, Barry Miles, Spike Milligan, Roy Orbinson, Ravi Shankar, Bruce Welch et Muriel Young.

Pour m'avoir fourni des informations, avoir permis des rencontres ou avoir organisé des interviews, je remercie : Tony Barrow, Penny Bell, Gloria Boyce, Eleanor Bron, Lynne DeBernardis, Liz Edwards, Mike Evans, Peggy Ferguson, Roberta Freymann, Sarah Jane Freymann, Lynda Gilbert, Matt Godwin, Adrian Henri, Corinna Honan, Shelagh Jones, Andrew King, Martha Knight, Carol Lawrence, Mark Lewisohn, Brian Patten, Mme Juan Mascaró, Robbie Montgomery, Iona Opie, Peter Rhone, Bettina Rose, Ju-liet Rowe, Phil Spangenberger, Alvin Stardust, Jean Stein, Sue Turner, Lisa Ullmann, et Linda Watts.

J'ai utilisé les moyens mis à ma disposition par les organisations suivantes : American Federation of Musicians, ASCAP, BMI, Beatles Shop (Liverpool), Bristol Library, Bristol Old Vic, British Library, Chiswick Library, Highland Bookshop Wildlife Art Gallery (Traverse City, Mi-chigan), National Newspaper Library, National Sound Archives, Nigerian High Commission, Performing Rights Society, Rochdale Library, Theatre Museum, UCLA Library et Westminster Library.

Enfin, je désire remercier mon agent, Lisa Eveleigh, qui n'a jamais baissé les bras, Piers Murray-Hill et Johnathan Goodman chez Carlton Books.

CRÉDITS

«Daydream» : paroles et musique de John Sebastian © 1966 Hudson Bay Music Corporation. Reproduit avec l'aimable autorisation de Robbins Music Corp. Ltd, London. «Something in the Way She Moves» : paroles et musique de James Taylor © 1968 EMI Blackwood Music Inc./Country Road Music Inc., États-Unis. Les paroles et musiques de chansons des Beatles sont de John Lennon, Paul McCartney ou George Harrison © Northern Songs. Reproduit avec l'aimable autorisation de Music Sales Group Ltd.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Remerciements pour l'autorisation de reproduire les photographies du livre à :

Alamy: /Mirrorpix: 109
Corbis: /Bettmann: 13, 21, 62, 169, 172, 183 ; /CAT'S: 164 ; /Beth A. Keiser: 131 ; /Michael Ochs Archives: 160, 176
Getty Images: /Ron Case/Keystone: 143 ; /John Downing/Express/Hulton Archive: 7, 36 ; /Evening Standard: 48 ; /Hulton Archive: 65 ; /Keystone: 179 ; /Marvin Lichtner/Time & Life Pictures: 76 ; /Michael Ochs Archives: 39 ; /Popperfoto: 159 ; /Roger Viollet Collection: 170 ; /Michael Webb/Keystone: 166 ; /Wesley/Keystone: 46
PA Photos: /AP: 29, 35, 44, 56, 58, 68, 70, 86, 90, 92, 96, 98, 100, 105, 110, 114, 117, 123, 137, 149, 151 ; /Allaction.co.uk/Empics Entertainment: 119, 156 ; /Barratts: 67, 75, 94 ; /Jean Cummings/Empics Entertainment: 33, 88 ; /Roy Cummings/Empics Entertainment: 30 ; /Robert W. Klein/AP: 129 ; /John Lindsay/AP: 17 ; /PA Archive: 15, 22, 43, 52, 72, 79, 80, 82, 85, 103, 120, 124, 133, 134, 144, 153, 162, 175 ; /Don Ryan/AP: 127 ; /Sport and General: 41, 107 ; /Topham Picturepoint: 112
Rex Features: /Christies Images Ltd: 9 ; /Lillian Evans: 51 ; /Everett Collection: 60, 181 ; /Keystone USA: 146, 154
Steve Turner Collection: 10, 18, 24, 27, 54, 138, 141

L'éditeur s'est efforcé de retrouver les détenteurs de tous les copyrights. Toutefois, s'il en avait omis certains, il leur présente ses excuses et apportera les corrections appropriées dans les éditions suivantes.

Qui étaient Sexy Sadie, Mr Kite, Polythene Pam, Julia ? Quel est le sens caché d'« *Ob-la-di Ob-la-da* », de « *I Am the Walrus* », de « *Lucy In The Sky With Diamonds* » ? Quel était le secret de la réussite du tandem Lennon-McCartney ?

Depuis l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* jusqu'à *Abbey Road* et *Anthology 1-3*, toutes les chansons composées par les Beatles entre 1967 et 1970 sont passées au crible d'une passionnante enquête journalistique menée auprès de John, Paul, George et Ringo, mais aussi auprès de leurs amis et des musiciens avec lesquels ils ont travaillé.

Un ouvrage illustré indispensable à tous les amoureux d'un groupe désormais légendaire.

*Steve Turner est également l'auteur des biographies de Johnny Cash (*The Man Called Cash*) et de Jack Kerouac (*L'Ange déchu, une vie de Jack Kerouac, *Mille et une nuits).*

« Je lis et relis *Les Beatles*. C'est une source d'inspiration pour moi, ainsi qu'une grande leçon d'humilité. »

Bono

ISBN : 978-2-25808-372-1

€12.90



www.horscollection.com

A lire également :
1962-1966



Photographie de couverture :
John Downing/Express/Getty Images